جامعة عبد المالك السعدي
منشورات مدرسة الملك فهد العليا للترجمة
طنجة

الصورة: حدود التأويل وحدود الترجمة



أعمال الندوة التي نظمتها مدرسة الملك فهد العليا للترجمة
بتعاون مع جمعية نقاد السينما بالمغرب أيام 8 - 9 - 10 مارس 1995

أعمال ندوة : الصورة : حدود التأويل وحدود الترجمة

مدرسة الملك فهد العليا للترجمة بطنجة

طنجة، مارس 1996



الاقتباس من الرواية إلى الفيلم

حمادي گيروم
المدرسة العليا للأساتذة - الدار البيضاء

عندما يقترف السيناريست أو المخرج عملية اقتباس لعمل أدبي مشهور، له وضعه الاعتباري الفني؛ هناك سؤال أخلاقي يطرح نفسه؛ هذا السؤال صاغه جان كلود كاريير بقوله: «..إذا كتب پروست بأن دوقة گيرمونت كانت شقراء ولها أنف أقنى ، وتتحدث بطريقة خاصة. هل لنا "الحق" - وبما أننا نستغل اسمه - أن نتصورها سمراء وتتكلم بطريقة أخرى. إنني لا أعرف ماذا تعني كلمة حق في هذا المجال».

نستنتج من خلال حيرة وتردد جان كلود كاريير أمام قدسية النص الأصلي وسلطة انتشاره بين جمهور القراء، إشكالية جوهرية تتعلق بماهية وكيفية الاقتباس.

يرى بعض المخرجين المؤلفين أن السينما، في الواقع، كلها اقتباس سواء أخذت قصتها عن الرواية أو عن المسرح أو من خبر في جريدة، أو اعتمد السناريست ذكرياته الخاصة، أو بحث في خياله أو في ذاكرته، لأن المطلوب هنا هو تحويل الكتاب أو الحدوثة أو الفكرة المبهمة إلى فيلم سينمائي. إذا تبنينا هذا التصور سنجد أن مسألة الاقتباس مشكل مصطنع ومغلوط باعتبار أن ليس هناك فرقا بين "القصة الأصلية" والقصة المقتبسة" وأن ليس هناك قواعد وقوانين خاصة تضبط هذا المجال. غير أن أغلب كتاب السيناريو المقتبسين يفترضون في العمل المقتبس أن يكون جيداً ، وألا يخضع للمتغيرات الروائية التالية: الرواية السيناريو، الرواية الأصلية الشبيهة بالمحكي السينمائي، الرواية السينمائية، الرواية البوليسية، الرواية الرديئة. بناء على هذا التصور الأخير لا يمكن إذن أن نتكلم عن الاقتباس إلا إذا كانت

الرواية جيدة، ولا يأخذ الاقتباس بعده الحقيقي العلمي والمعرفي إلا إذا كان بصدد عمل إبداعي عظيم، مثل الذي أشار إليه جان كلود كاريير – نموذج پروست – يرسو على سلطة المؤلف وسلطة الجمهور.

إذا عرفنا الاقتباس بأنه عملية تتعلق بإعادة تأليف عمل إبداعي نوعي في صيغة تعبيرية تختلف عن صيغته التعبيرية الأصلية ، فما هي حدود التحولات التي ستحدثها سيرورة إعادة التأليف في العمل الأصلي ؟

يرى بيير باولو پازوليني أن الانتقال من الرواية إلى السينما ليس إلا مسألة تقنية وأسلوبية، لأننا ننتقل من لسان ، من لغة وطنية إلى لغة غير وطنية. رأي بازوليني هذا يبين لنا بأننا بصدد البحث عن تقنية عامة ، عالمية ، وأسلوب خاص، رؤية للعالم، لترجمة اللغة المحلية إلى لغة عالمية كونية؛ أي "إسپرنتو" مأمول.

وإذا افترضنا بأن الترجمة الابداعية خيانة ، كما يقال ، مبرمجة مسبقاً ومقبولة ، فما هي إذن حدود الأمانة وحدود الخيانة؟ ما هي الصعوبات المعرفية؛ التقنية والابداعية التي تهدد هذه المغامرة الروائية/ السينمائية ؟

نعرف جميعاً تجربة جاك آنو الذي أخذ كل أعماله السينمائية عن أعمال روائية. فجاك آنو عندما قرأ في رواية "العشيق" لمارغوريت دوراس الجملة التالية: "عمري خمسة عشر سنة ونصف" ، تطلب منه استدعاء سبعة آلاف مترشحة لتأثيث هذه "الأنا" المتكلمة ليختار منها في الأخير واحدة. وقام بنفس الجهد مع جملة : "وكانت الباخرة تعبر نهر الميكونگ". حيث كان همه الأساسي هو احترام العمل وتحويل الكلمة إلى صورة بصدق. ورغم كل هذا لم ترض مارغوريت دوراس على الفيلم وكان رد فعلها عنيفاً ، نتج عنه نشر رواية جديدة تحت عنوان "عشيق الصين الشمالية" ترد فيه الاعتبار لروايتها "العشيق". أما في تجربته مع رواية "اسم الوردة" لأمبرتو إيكو – وهي رواية تتألف من 600 صفحة، ترسو أحداثها في العصور الوسطى، وتعتمد في كتابتها بناء مركباً يتأسس على التنقيب والاستعارة البورخيسية ، وفن السخرية والمفارقة، مما يجعلها عملاً يستحيل أو يصعب اقتباسه – فقد التجأ آنو

إلى الكتابة الطرسية Palimpseste ؛ أي الكتابة فوق الكتابة، حيث كتب بالصورة فوق الكتابة الروائية. اكتفى آنو بترجمة حبه وولعه بالرواية معتمداً في ذلك بعض مكونات الحجاج السردي للرواية: السنن الحدثي، المنطق الوقائعي، الشخصيات، الزمنية، الفضاء، الأجواء.
من خلال هذين النموذجين الذين اشتغل عليهما جان جاك آنو، نستنتج أن إشكالية الاقتباس تتمفصل بين الترجمة الحرفية القصوى ، وبين الخيانة الولعية القصوى. وبين هذين الحدين تتأسس مجموعة من التجارب الموضوعية التي تعتبر أن فلسفة الاقتباس تتلخص في ترجمة أفكار وأحاسيس وانفعالات المؤلف الأصلي. وقد أثارت لدينا هذه التجارب التساؤلات الآتية : ماهو الأهم في الاقتباس ؟ هل هو احترام الرواية الأصلية ؟ أم هو الاقتباس في حد ذاته كمؤسسة تقنية وفنية قائمة بذاتها ؟ أم هو نوع المنتوج النهائي ؟
ولمحاولة حصر إشكالية الاقتباس أقترح عليكم أهم مبادئ ونظريات الاقتباس من خلال مجموعة من المنظرين السينمائيين الذين أنجزوا أعمالاً مهمة حول علاقة الأدب بالسينما وركزوا بالخصوص على المقارنة بين الرواية والفيلم. وسأتعرض لهم بشكل مختصر.
تعرض جان ميتري في كتابه "استتيقا وسيكلوجية السينما، الجزء الأول والثاني 81" لإشكالية الاقتباس وبسَّطها في موقفين هما : الأمانة واللا أمانة (الخيانة) للرواية الأصلية. ويعني جان مترى بفهوم الأمانة مطابقة الفيلم للعمل الروائي مطابقة صادقة وحرفية ، حيث لا حرية للسيناريست أو المخرج في الإضافة أو النقصان من الرواية. أما مفهوم الخيانة فمعناه الاحتفاظ بروح العمل وبجوهره وإعطاء حرية التصرف للمقتبسين. وقد احتفظ ، تودور إلياد في كتابه «أسرار الاقتباس 81» وميخائيل كلين في كتابه «الرواية الانكليزية والسينما 81»، بمفهوم الأمانة وأضاف إليه بعض التنويعات ؛ فأصبحت الأمانة عند إلياد ثلاث مستويات: الأمانة الدنيا والأمانة الجزئية، والأمانة القصوى. وقد أخذت عند كلين المراتب التالية: الأمانة الغائبة، الأمانة شبه الحاضرة والأمانة الحاضرة.
وقد انطلق ، جوفري ڤاكنز في كتابه "الرواية والسينما 75" وجورج

بلوستين في كتابه من "الرواية إلى السينما" من نفس المفاهيم التي نحتها جان ميتري وانتهيا إلى معطيات مختلفة كلياً ولكنها أكثر أهمية. فقد أصبحت الأمانة عند بليستون تعني التماثل ويعني مفهوم التماثل ترجمة الرواية (اللغة) إلى نظيرها الفيلم (الصورة). أما فاكنر فقد اعتمد مفهوم الاستنقال عوض الأمانة ، ويعتمد مفهوم الاستنقال عملية نقل وتحويل جنس ابداعي (الرواية) إلى جنس إبداعي آخر (الفيلم) مع مراعاة نوعية وحساسية كل جنس على حدة.

وقد اتفق كل من بليستون وفاكنر حول مفهوم الخيانة وعوضاه بمفهوم التعليق الموازي للعمل الأصلي.

أما فرانسوا تروفو في مقالاته التنظيرية حول السينما والرواية (مجلة الآداب العصرية الجزء V-58) وإتيان فوزيلية في كتابه "السينما والأدب" ج 1 و2 – 57" فقد قاربا معاً وجهتي نظر مختلفتين وجديدتين ، وأكثر ملاءمة. اعتمد فوزيليه في نظريته معيارين هما زمن الرواية – أي زمن القراءة (طولها) – وأسلوبها ، وبنى عليهما الإمكانيتين التاليتين :

الإمكانية الأولى هي ترجيح زمن الرواية على الأسلوب إذا كان العمل المقتبس عملاً بسيطاً أو ما سماه هو "بالأدب الصغير".

الإمكانية الثانية هي ترجيح الأسلوب على الزمن إذا تعلق الأمر بعمل ضخم أو ما سماه هو "بالأدب الكبير".

ما يمكن ملاحظته هنا هو أن نظرية فوزوليه ترتكز على عنصر الاختزال ، وقد جاء هذا الاهتمام بإوالية الإختزال في عملية الاقتباس من كون زمن الفيلم المتفق عليه دولياً لا ينبغي أن يتجاوز ساعة ونصف (زمن الفرجة) في حين أن زمن القراءة في الرواية يتجاوز ذلك بكثير.

أما المخرج السينمائي فرانسوا تروفو فإنه يضع أمام السينمائي المقتبس ثلاث إمكانيات فقط ولا يعترف بغيرها وهي :

- أن يقدم السينمائي عملاً مثل العمل الذي قدمه الروائي.
- أن يقدم السينمائي عملاً مثل العمل الذي قدمه الروائي ولكن بشكل أحسن.

- أن يقدم السينمائي عملاً آخر أحسن من عمل الروائي.
إن صرامة تروفو في الإخراج السينمائي وإلحاحه على الجودة ، فرضا عليه أن يكون حذراً في عملية الاقتباس وألا يسمح بالمنتوج السينمائي المقتبس إلا إذا كان مثلاً العمل الروائي أو أحسن منه ، إذن فهو لا يسمح بخيانة العمل الأصلي بشكل رديء ولكنه يمجد هذه الخيانة إذا كان الفيلم جيداً.
استقرأ أندري گاردي في كتابه "المحكى الفيلمي 93" مختلف الصيغ التي تعاملت بها السينما مع الرواية من خلال نماذج الجمل التي يحدد بها المخرج كيفية تعامله مع الرواية مثل : الفيلم ؛ "مقتبس عن " "نُقِل إلى الشاشة من طرف..." ، "عن رواية..." - "مستوحى من..." - "عن موضوع لـ..." ؛ هذه الصيغ تترجم مختلف المواقف الممكنة من العمل الأدبي الأصلي ، وتبين في نفس الوقت الليونة والتسامح التي يتعامل بها المخرجون مع الأعمال الأصلية. لهذا يرى گاردي أن مقارنة الفيلم بالعمل الروائي المأخوذ عنه ، لضبط الأمانة أو الخيانة هو طرح مغلوط ولا يؤدي إلى أية نتيجة. فعندما نقارن بين رواية "يوميات كاهن في الأرياف" لبرنانوس وفيلم روبير بروسون المقتبس عنها، نجد أن "أمانة" بروسون لم تأت من كونه قدم نظيراً سينمائياً لليوميات، ولكن الأمانة انبثقت من عملية الاختلاف والمفارقة والتباين التي تتميز بها اللغة السينمائية. وقد استطاع بروسون بواسطة هذه التميزات أن يُسمع صوتاً فيلمياً فريداً داخل الفن السابع ، يظل يرن بآذان المشاهدين بعد خروجهم من القاعة ، مثلما استطاع برنانوس قبله أن يُسمع صوتاً روائياً فريداً داخل الأدب.
يقترح گاردي حلاً عملياً لإشكالية الاقتباس ، لا يأخذ بعين الاعتبار الطابع الفني للرواية ، بل ينظر إليها "كبنك للمعلومات" وكمزود بالمحكي ؛ فالمخرج يستقي من النص الروائي مجموعة من "التعليمات" ؛ يختار منها أو يطورها حسب طاقاته الخاصة ، وتتعلق هذه التعليمات بالمناخ والأجواء الدرامية ، المعطيات التخييلية أو الموضوعاتية أو الأجناسية ، أو بالمعطيات التي تهم المعالجة الشكلية ؛ مثل توزيع الأزمنة القوية ، الوقفات ، الإيقاع العام ، وجهات النظر ، وجهات

السمع ، ضبط المعرفي والمعلوماتي...
بناء على هذه الانتقادات الموجهة لمبدإ "الأمانة والخيانة" والبحث عن التطابق وخلق الشبيه بين الرواية والفيلم ، لم يعد السؤال المطروح هو البحث عن النظير السينمائي الذي سيستخدمه الفيلم لوصف "قبعة شارل" في رواية "مدام بوفاري" مثلاً. ولكن السؤال هو : هل سيحتفظ الفيلم بتعليمات القبعة أم لا ؟ وكيف ستكون معالجتها سردياً بواسطة المعطيات الخاصة باللغة السينمائية ؟

إذا اعتبرنا أن للرواية والفيلم جامعاً مشتركاً هو السرد ، فإن لكل منهما كتابته الخاصة التي لا يمكن اختزالها أو ترجمتها حرفياً. إن كل الاقتباسات التي اعتمدت رواية فلوبير (منذ فيلم جان رونوار سنة 1933 إلى كلود شابرول سنة 1991) بينت بشكل واضح أن ما يجعل من نص فلوبير عملاً أساسياً في تاريخ الرواية هي "أدبيته" ؛ والأدبية خاصية لا يمكن للفيلم أن ينقلها أو يقتبسها. وقد أعلن كلود شابرول أنه التزم الأمانة التامة للرواية ، وأنه حاول أن ينتج فيلماً مماثلاً للفيلم الذي سيضعه فلوبير لو كان يملك الكاميرا عوض القلم. وقد اجتهد شابرول لإعادة خلق أجواء ومناخات القرن التاسع عشر بكل تفاصيله ؛ غير أنه سقط في فخ أسلوب فلوبير السينمائي المزور ؛ بحيث تُوهم كتابته بالأشياء بإمكانية ترجمته بالنظير السينمائي. وهكذا يمكن أن نقول أن شابرول قد أنجز سيناريو جيداً عن حكاية جيدة ، ولكنه أخفق في تقديم فيلم جيد عن رواية جيدة.

نستنتج مما سبق بأن الاقتباس الحقيقي هو الاشتغال على الأعمال الأدبية النوعية ، كما أن سرد "قصة" هذه الأعمال الأدبية ليس هوسرد أحداثها ووقائعها ولكن ينبغي سرد معنى هذه الأحداث وهذه الوقائع في علاقتها بواسطة ما سماه جان جينو "الإخراج الدلالي" (الخاص بالدلالات)، لأن العلامات السردية التي يعتمدها المقتبس مهددة بالتعويم داخل إبهام وغموض تعدد معنى المادة الأيقونية. من هنا نجدأنفسنا مباشرة أمام البنية الضمنية الممكنة لحل إشكالية الاقتباس ألا وهي "الكتابة السينمائية" أي "كتابة الغد" كما يسميها روبير بروسون. وهذا موضوع آخر.

الكتابة الروائية والكتابة السينمائية : التأويل والترجمة المضاعفة

فريد الزاهي
المعهد الجامعي للبحث العلمي - الرباط

ما الذي يبرر تنصل كاتب روائي من الصيغة السينمائية لعمله؟ هل هو الطابع الأصلي original للعمل الأدبي ، أي كونه منبعاً ممكناً وفعلياً للعمل السينمائي أم هو بالأحرى ذلك الابتعاد الضروري ، بحكم الصيغة والأدوات والوسائط ، الذي يمارسه الفيلم عن مصدره المرجعي المباشر الذي هو النص الأدبي ؟ أم أن الأمر أعقد من ذلك وأكثر تشعباً ؟

يتذكر السينمائيون المغاربة أن عملاً كـ "صلاة الغائب" قد تم انتظاره لسنوات طويلة قبل أن يطل على جمهوره في المهرجان السينمائي الأخير بطنجة حاملاً معه الكثير من المفاجآت. وقبل أن يتلقاه جمهور المهتمين كانت أصداؤه قد وصلت إلينا ووصلنا معها تنكر الطاهر بنجلون للفيلم ، وهو تنكر يطرح العديد من التساؤلات لا عن علله ومسبباته فحسب ، بل عن إمكانية تعامل السينمائيين المغاربة مع الكتابة الأدبية المغربية الناطقة بالعربية أو الفرنسية.

وبما أن تجربة من هذا القبيل لا تزال في بداياتها ، ذلك أن عدد الأفلام التي تعتمد نصوصاً أدبية متنا لها لا تتعدى أصابع اليد الواحدة ، فإن التفكير في "صلاة الغائب" ومعه في عملية التواصل بين مكونات العمل الإبداعي في بلادنا لا تمس فقط مصير التفاعل بين تلك المكونات وخصائصها النظرية وإنما - وهذا يهمنا أيضاً- التعامل معها من منطلقات تتغيى الانفتاح الإبداعي أكثر من تعضيدها للحدود الفاصلة.

1 – صلاة الغائب :

تسيب الحكاية ومقاصدها :

وصلاة الغائب (1) عبارة عن كتابة روائية من نوع خاص تمتح نسقها ومكوناتها من المتخيل الرمزي بحيث إن شخصياتها أقرب إلى الصورة المجازية منها إلى الشخصية الواقعية ذات المحتوى النفسي والاجتماعي. تبدأ الرواية بفصل بعنوان «الولع بالنسيان» لتحدد من خلاله ليس فقط طبيعة الشخصية ، وإنما أيضاً الموضوعة الأساسية التي تتحكم في بناء الوتيرة الحكائية. لننصت للراوي يلخص كيان الشخصية الرئيسية منذ البدء :

لن تكون حياته مرسومة سلفاً. وأيامه لن تخضع لنظام الجبر والتسيير وإنما للقدر، أي لذلك الموت الباهر الذي عليه القبول به قسراً. لقد علمته مكابداته على الأقل معنى الحياة (ص 11-12)

هكذا تتحكم اللغة الروائية في الشخصية لتصوغها خارج الزمن (كان يتمتع بتوقف الزمن ص 12) ولتركز على هلاميتها ولا تحددها (حالته السديمية، شكله الغامض واللامتحدد لم يكونا ليعكسا في المرآة. ص. نفسها). بين الراوي والشخصية يتم اتفاق على تدمير الكيان الممكن للحكي والشخصية والوصف. بهذا تغدو الكيانات أقرب إلى الاستحالة، مسكونة بلا وعي الوجود، غارقة في الانسلاخ عن الجسد، محمولة على محتواها الهوائي. إنها صور وأشباح ، كيانات نورانية ولغوية لا مرجعية تعيش مصيراً مسبقاً نسجته لها رحلة رمزية (نحو الأصول الأسطورية والتاريخية المؤسطرة) في فضاء واقعي (هو مدن المغرب) تغدو محطاته أشبه بالمقامات.

وإذا كان المختار يحمل جسداً من لغة وصبابة صوفية ، ويحيا فراغه في امتلائه وحضوره في غيابه ووجوده في وجود الآخر (جمال...) فإن هذه الخاصية تعم كل الشخصيات بدون استثناء للتحول بدورها إلى شخصيات أليغورية ثم رمزية أو بالأحرى لنقل إن النص يولدها في واقع مدينة فاس في الأربعينات (1944) ثم يخرجها منه وقد حملت في أحشائها مصائر جديدة ، محكومة بما تسميه الرواية بـ «أمبراطورية السر».

وبالفعل تبدأ الفصول الأولى للرواية في أجواء عتيقة في أسرة فاسية متشبثة بالعلم ومتأرجحة بين الوطنية والعلاقات الداخلية الأخلاقية والقيمية المتينة. ترتسم في هذه الأسرة العلاقات الأولى بين المختار الإبن وجمال ابن الجار ، وهي علاقة موسومة منذ انبثاقها بحضور قوي للحب الصوفي المهور بأشعار الحلاج وابن عربي ، ثم بين جمال وليلى وبين المختار ويامنة الخادمة. وبعد رحيل جمال عن المدينة يبدأ الإنشطار والنسيان والجنون والترحال نحو مقاصد الشفاء واللقاء في الجنوب.

إن الرواية وهي تبدأ بنبرة واقعية ما تلبث أن تزج بشخصياتها في لجة المجاز، هكذا يصاب المختار بجنون الحب والتصوف (الذي سماه النيسابوري عقلاء المجانين) فيخرج من الماريستان بهوية جديدة (سندباد) وبذاكرة مغايرة ، ويلتقي بشخصية تسمى بوبي متشبهة بالكلب وتنتهي في الأخير بالتكلب. وبوبي ليس في جوهره سوى الصدى المباشر لهذه المجازية التي تتلبسها الشخصية والتي تصبغ كلام كل الشخصيات لتتناسل هذه الخاصية وتحولها إلى أصوات. لنقرأ :

من نحن ؟ أطياف ظلال. صور. لقد أضعنا وجودنا ولم نعد نتعلم التاريخ... جسدنا فارغ ونفسنا محبوس، وعلينا الرحيل بحثاً عن وجودنا، (ص 145-146).

ويعلق بوبي :

أحس بالحاجة إلى الكلام ، إلى قول وحكى كل ما أعرفه ؛ ذلك أنني بنفسي أبحث عن شخص يكون هو أنا. (ص 147).

هكذا تتوحد في منطق الرواية عمليتان :

- تجريد الشخصية والفضاء من مرجعيتهما وتحويلهما إلى سلسلة من المجازات والرموز المحرّكة والدينامية وذلك عبر تغيير الإسم وتحكمه في بنيتها الحديثة والدلالية.
- تمكين الحكي من خلخلة المصدر الواقعي للشخصية ، وإعادة بناء ملامحها وفقاً لخطة توجيهية خاضعة لمنطق الرحلة الصوفية ولقيم أخرى محيطة بها.
- اعتماد منطق الحكاية الخرافية سواء في صيغتها العجائبية أو في

صيغتها الكرامية والعمل على تشغيلها في كتابة حكائية تعتمد ـ كما هو معروف لدى الطاهر بنجلون ـ التركيب الشعري بكثافة. هذا بالضبط هو ما انتبه إليه الكاتب الفرنسي المعروف "لوكليزيو G.M.G. Le Clezio " في تعليقه على هذا النص :

"ثمة حكاية غير مكتملة وخاضعة للصدفة ، ذلك أن الرجال والنساء الذين يسكنونها ليسوا سوى ظلال هاربة... لكن قوة هذا التساؤل وسحر الشعر هي التي تمسك بنا، فنسمع من جديد في الساحة صوت الحاكي الذي يعرف كيف يغير مجرى الزمن" (غلاف الكتاب).

2 – من النص إلى السيناريو

تتحدد الترجمة في مدلولها اللساني بوصفها عملية انتقال من لغة إلى أخرى. غير أن الأمر حين يتجاوز اللغة إلى أنظمة سيميائية وإشارية أخرى يدعو إلى توسيع المفهوم ليغدو المقابل الضروري لمفهوم التأويل أو التحويل. ولا نسلم هنا، ونحن ندرس العلاقة بين رواية "صلاة الغائب" والفيلم الذي يحمل الإسم نفسه، من ممارسة الترجمة سواء بوصفها تأويلا وجودياً أو بوصفها عملية لسانية.

بيد أن التساؤل الذي يطرح نفسه هنا هو كيف تتم ممارسة الترجمة والتأويل في هذين العملين ؟

بين العلامة والصورة ليس ثمة ترجمة بالمعنى الحرفي للكلمة. غير أن عملية الانتقال والترادف تظل حاضرة بهذا الشكل أو ذاك في المرور من العلامي إلى الصوري البصري، وتظل رهينة في مدى حريتها بما يفترضه النظام المستقبل بإكراهاته ونوعية تقنياته وطبيعة مكوناته. وإذا كان انتقال من هذا القبيل لا يمكن أن يكون قاطعاً فلأنه يحتفظ بجوانب كبرى من النظام / المصدر (الكتابة الأدبية) يمكن اختزالها في الخطابي من جهة ولأنه عادة ما يكون منتهى لعملية وسيطة هي هنا السيناريو. بهذا المعنى فإن السلسلة التي عبرها يتم اقتباس الفيلم من النص الروائي هي عبارة عن صيرورة يتنصل فيها البصري تدريجياً من سلطة النص المصدر عبر نقلات تبدأ بالقصة الفيلمية ثم بالسيناريو والحوارات ثم بالتقطيع التقني الذي يكون الصيغة الأقرب

إلى صورة الشريط السينمائي.

إن السيناريو يغدو هنا المفصل الفاصل والواصل بين النص والفيلم. وبما أن السيناريو كيان معين لا يوجد بذاته (فهو ليس نوعاً أدبياً) ولا يعيش إلا من مفارقة انمحائه لصالح الفيلم المفترض ، وبما أنه يلتصق بغايته (الفيلم) أكثر من إحالته على مصدره (النص الروائي) [«فالسيناريو هو قبل كل شيء الفيلم»] (2) فإنه المجال البَيْني الذي تشتغل فيه العلاقة بين المصدر والمنتهى وتنشأ فيه المسافة الجمالية الفاصلة بينهما.
وإذا ما نحن قمنا بإطلالة على سيناريو شريط "صلاة الغائب" فإننا سنجد أنه منذ البداية يخضع النص لمنطق جديد ولكثافة تحرر النص من انسيابه اللانهائي نحو تخوم المغرب الجنوبية ، بالرغم من أنه يحافظ للنص المصدر على مجمل المعطيات الحديثة ليكيفها مع منظوره الجديد :
- فهو يحافظ على شخصيات النص.
- وهو يحافظ على فضائيته : فضاء البيت ومدينة فاس وفضاء الرحلة.
- وهو يحافظ على أسماء الشخصيات وعلى الكثير من الفضاءات المرجعية في الرحلة ، بل إنه لا يتنصل أبداً من المحرك الإيديولوجي الذي يحركها ألا وهو الصوت التاريخي لماء العينين.
ومع أن الاختلاف أحياناً بين السيناريو والفيلم الناجز تطرح الكثير من التساؤلات عن ممكنات التحقيق الفعلي للخطة الإخراجية (خاصة في المشاهد ذات الطابع الإيروسي) إلا أن الفيلم استطاع الإيحاء بتلك المشاهد خاصة وأنها تؤثث عناصر علائقية جديدة لم يعرها الكتاب أي اهتمام.

3 - من الترجمة إلى التأويل

من السيناريو إلى الفيلم أي من مجال المتخيل اللغوي والصورة الافتراضية الذهنية إلى مجال الفيلم البصري القابل للمشاهدة يمارس

هذا الأخير ويحتضن عمليات ترجمة وتأويل مضاعفين.

أ - الترجمة المضاعفة :

ربما كان الأدب المغربي المكتوب بالفرنسية المجال المفضل الذي تصبح فيه الترجمة مكوناً لغوياً ومعيشياً ازدواجياً يساهم بشكل كبير في صياغة المتخيل الأدبي لهذه النصوص. فالترجمة تبدأ من اسم الكاتب (3) لتشمل ذاك المخزون العاطفي والحكائي والنصي الذي ينسج النص من خلاله بنياته. وربما كانت "صلاة الغائب" أكثر نصوص الطاهر بنجلون اعتماداً على هذه الثنائية اللغوية الشيء الذي يحتويها حتى في طابعها الخطي الكتابي. فنصوص الحلاج تطبع النص بحضور الأصل العربي والترجمة. وليس هذا الانطباع المرآوي للغتين سوى تأكيد على ترجمة ضمنية وعامة تؤسس هذا الأدب. فالنص الروائي يغدو مدعواً بصفة منتظمة إلى ممارسة تماس وتمازج وتداول وترادف مستمر بين اللغة الأم (العربية أو الدارجة أو الأمازيغية) يحدد الهجانة الخصبة لتلك النصوص وزخم متخيلها.

أما الفيلم فإنه يستعيد فكر النص وخطابه إلى لغته الأم. ومع أنه اعتمد على الدوبلاج فإن التوافق الضروري بين الفيلم ومحيطه الثقافي واللغوي يفترض هذه الترجمة ، التي تمنح للحوارات نسغها وللطابع الصوفي لعلاقاته صبغتها المحلية. وبهذا المعنى يمكن الحديث عن ترجمة مضاعفة تنطلق من تفاعل مركب وثنائي الوجهة بين اللغة (اللغات) الأم ، واللغة التي يعتمدها الفيلم منطوقاً خطابياً وبين اللغة الفرنسية ، لغة النص الروائي ونص السيناريو.

ب - التأويل المضاعف :

كل نص تأويل لغوي خصوصي غير مباشر للعالم يشتغل عبر وساطة التصورات الذهنية أو عالم التمثلات ((4). أما الفيلم الذي سينتقي مكوناته ومرتكزاته التخييلية من النص الحكائي فإنه يقوم ضرورة بتأويل للتأويل يعتمد قوانين ومعطيات وتقنيات الحكي السينمائي.

إلى هذا التأويل المضاعف العام الذي يمس كلية العلاقة بين الحكاية

الروائية والحكاية الفيلمية تنضاف عمليتان تأويليتان جزئيتان :
- تتعلق الأولى بالتشخيص الذي يمنح للأدوار صورتها المرئية، إذ ليس من العبث أن يسمى ذلك في اللغة الفرنسية مثلاً Interprétation ، ليدل على المسافة التأويلية التي تفصل بين الصورة النصية للشخصية وعلى طابعها الثلاثي البعد (5) في الصيغة الفيلمية.
- الشخصية بوصفها شخصية مؤولة ليس فقط لمحيطها وإنما أيضاً للشخصيات الأخرى، وباعتبارها تلك استراتيجية تأويلية خاصة تصوغ بها الاستراتيجية التأويلية للفيلم برمته.
إن هذا التضعيف يمكننا من الوقوف على تراتبية الترجمة والتأويل وضرورتهما وإنما أيضاً على انفتاح التأويل الإبداعي. بل إن الحديث عن هذا النوع من التأويل المحايث للعمل الروائي والسينمائي والذي يثوي أيضاً في خلفيته يدفعنا إلى التمييز بينه وبين نوع آخر من التأويل هو الأكثر شيوعاً يمكن أن نسميه التأويل المنهجي والذي نظرت له بالأساس السيميائيات التأويلية (إيكو) والنظريات الهرمينوسية الغربية والأمريكية.
بيد أن التساؤل الذي يطرح نفسه الآن هو : كيف يشتغل التأويل السينمائي لفيلمنا ؟
ليس من شك في أن أصالة وإبداعية فيلم ما يعتمد الاقتباس من النص الأدبي تكمن بالأساس في نقل التصوري الذهني إلى المرئي بشكل يغدو معه النص كياناً منسياً والفيلم إبداعاً يوهم أحياناً بكونه الأصل. أما حين يكون النص الأدبي نصاً للقراءة (كما هو حال صلاة الغائب) فإن طابعه الشعري والرمزي والتخييلي يحمل في صلبه طابع الامتناع عن كل تفاعل مع الفنون البصرية بشكل خاص. لهذا فإن إحدى خصائص فيلم حميد بناني تكمن في تشخيص وتجسيد Incorporation شخصيات وفضاءات وعلاقات رمزية وتحويلها إلى كائنات لها أبعادها الجسدية والفضائية المرئية ومكوناتها النفسية وإحساساتها وعواطفها. فإذا كان سندباد (مختار) في النص يتحول إلى كيان ضائع بين حبه الماضي لجمال ومشكلة الذاكرة المفقودة كي يغدو مطية لرحلة نحو الجنوب التاريخي فإنه في الفيلم يغدو ذلك الشخص الموزع بين حبه الصوفي

لجمال ورغبته في يامنة.
إن هذا الانغراس في تربة الرغبة الجسدية هو الذي يضفيه الفيلم على جمال نفسه ثم على يامنة ليتحول بذلك غياب الرغبة الجسدية والتسامي المبالغ فيه الذي يطبع الرواية إلى تداخل مركب بين الرغبة الصوفية الخالصة والرغبة الجسدية التي تسكنها كظلها. وهو الشيء الذي يدل على أن الفهم السطحي للحب الصوفي الذي طبع الرواية قد تم تفكيكه لصالح العلاقة الجدلية المعروفة بين الحب الجسدي والحب الصوفي التي نجدها لدى ابن عربي وفي أخبار العشاق (6) والتصوف الشعبي.
وفي رأينا أن هذا الانزياح قد مكن من تقليص المدى الرمزي التاريخي الفضائي لرحلة مختار وبوبي ويامنة نحو الجنوب تبعاً لما سمته الرواية «إمبراطورية السر» من جهة وتحويل البعد التراجيدي المفاجئ لهذه الرحلة من بعد تراجيدي نهائي غائي إلى بعد تراجيدي تحمله الشخصيات معها منذ بدايتها. كما أن هذا التحول في مصير الشخصيات هو الذي يميز الفيلم عن الرواية في الجوهر. لنحلل هذا التمايز :
فالرواية تنتهي بفصل تصلى فيه صلاة الغائب في مدينة فاس على أرواح الغائبين في رحلة الجنوب (مختار، يامنة، بوبي...) وبذلك تعود بنا أحداث الرواية إلى منطلق الحدث (مدينة فاس) بعد أن تمت الرحلة فضائيات في جنوب المغرب. هذه القطيعة الفضائية هي ما يبرر تلك الصلاة على الغائبين (بالجمع) ويجعل من الدائرة التي يرسمها النص دائرة فضائية أولا ورمزية ثانياً. أما الفيلم فإنه يصوغ دائرة دلالية من نوع آخر ، ذلك أن شخصيات النص الأساسية تنطلق من مدينة فاس لتلتقي كلها في الجنوب. من ثم فرحلة مختار لم تكن رمزية خالصة بالرغم من أنها تظل مدفوعة بحلم صوفي ، إنها رحلة البحث عن العشق الصوفي والاستشفاء منه في الآن نفسه، لذا تنتهي رحلته باستعادة الذاكرة حال عثوره على موضوع عشقه (جمال). ويامنة وهي تهرب من حبها لمختار ظلت تبحث عنه فعثرت عليه حالما استعاد هذا الأخير ذاكرته. وحدها ليلى قررت تجسيد وعيها النّسوي التحرري بالابتعاد

عن جمال حال العثور عليه. أما بوبي فإن رحلته جعلته يعيش حالة تراجيدية طابقت بين لعبته الساخرة (النّباح) ودور الكلب الذي يشخصه. لقد تحول فعلاً إلى كلب ، مجسداً بذلك المفارقة الساخرة التي ينبني عليها الفيلم والرواية معاً. إن هذه الدائرة الدلالية تبعد الفيلم بشكل واضح عن الخطاطة الحدثية الجنائزية للنص وتنزع عنه ما يشكل عنوانه. فالغائب هنا يظل هو جمال بينما كان الغائب في رواية الطاهر بنجلون هو مجموع شخصيات النص. باختصار يتحول الغياب في الفيلم إلى حضور ، أي إلى مبتدإ ممكن مفتوح على بداية حكائية أخرى.
وإذن، إذا كان الطاهر بنجلون قد عاب على الشريط عدم مطابقته للرواية فإن المشاهد الفطن سيطالب الشريط (أو كان بالأحرى سيطالبه) بمسافة أكبر عن المصدر الروائي.
وإذا كانت كثافة الشريط قد خلقت الكثير من الفراغات والبياضات الدلالية التي يصعب على المشاهد العادي تأويلها وضمان الانتقال من مشهد إلى آخر فذلك أصلاً لنزوع المخرج إلى الوفاء لروح الرواية. ولا يخفى أن بعض الوفاء للأصل يكفي أحياناً وأن الكثير منه قد يكون معيقاً أمام حرية الإبداع وإعادة الإبداع.

الهوامش :

1 - Tahar Benjelloun, "*La Prière de l'absent*, éd. Seuil, 1981.

2 - g-c. Carrière, P. Bonitzer, *Exercice du scénario*, éd. Femis, 1990, p. 11-12.

3 - حول انتقال الإسم من لغته العربية إلى لغة أخرى ، انظر التحليل الذي قام به الخطيبي في : Maghreb pluriel, éd. Denôel / SMERm 1983, p. 181.

4 - cf. C. Reichlen Chal. *L'Interprétation des textes*, Minuit, 1989, pp. 95 et 107.

5 - Pierre Jenn, *Techniques du Scénario*, éd. Femis, 1991, p. 59

6 - انظر مثلاً : السراج، مصارع العشاق، صادر عن دار بيروت، جزءان، ب.ت. وفيه أخبار كثيرة عن هلاك العشاق الصوفيين من كثرة الصبابة.

الخطاب ، الصورة والسياسة
(نموذج الأقصوصة المصوّرة)

عبد الرحيم العُماري
كلية الآداب - بني ملال



الخطاب ، الصورة والسياسة
(نموذج الأقصوصة المصوّرة)

عبد الرحيم العُماري
كلية الآداب - بني ملال

إشارة : قُدمت هذه الدراسة في صيغة أوّلية ، بمناسبة الندوة الدولية الثالثة للصورة الإشهارية بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالجديدة ، أيام 22-23-24 نونبر 1994.
وكان عنوانها الأولي: الصورة بين الإشهار والصحافة : تحليل سميائي، اجتماعي لنموذج. غير أنني ارتأيت دراستها فيما بعد ، مع طلبتي ، من منظور الاهتمام بالتواصل السياسي المعاصر.

1 - افتتاحية

«كلما فتح جاك شيراك فمه ؛ إلا ووضع مصالح فرنسا في خطر !»
مشال روكار (2)

هذا تصريح أيها السادة - لمشال روكار ، على إثر تصريح آخر لجاك شيراك حول معاهدة «ماستريشت» ، في حلقة 7/7 للصحفية أن سانكلير بالقناة الفرنسية الأولى ، يوم الأحد 13 نونبر 1994 ، من الساعة السابعة إلى الثامنة ليلاً.

- فما علاقته بسياق الصورة بين الإشهار والصحافة ؟

2 - على سبيل التعريف :

من جريدة «Le canard enchainé» الفرنسية ، التي تصدر يوم الأربعاء؛ ومن عدد 3802 ، بتاريخ 08 شتنبر 1993 ، نحلل أقصوصة مصوّرة / شريطاً مصوراً «Bande dessinée». ينحصر موضوعها في حدث سياسي دولي: التوقيع على خيار "غزة وأريحا" أولاً، بين منظمة

التحرير الفلسطينية وإسرائيل.

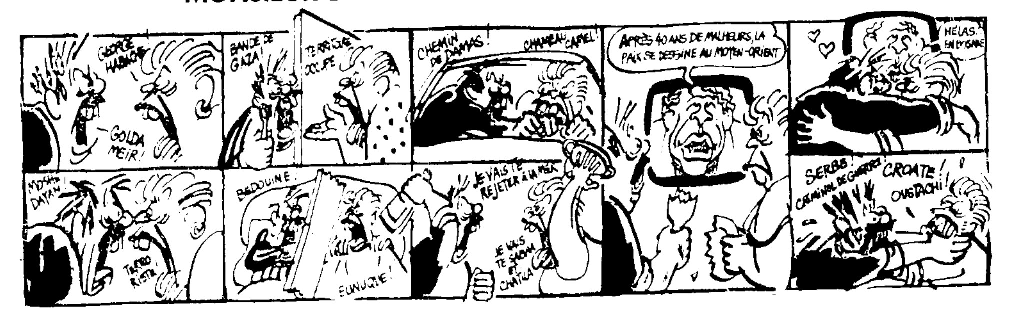
«السيد والسيدة بوف: أيلول الأسود» أقصوصة موضوعتها المحورية صراع دائم، داخل وخارج بيت الزوجية. من آليات هذا الصراع:

- السب والشتم بأسماء الأعلام، وأسماء الأمكنة، وأسماء أجناس وسلالات.
- التهديد والاهتمام عبر أوصاف سياسية وعنصرية وجنسية.
- الضرب واللكم، بما يفيد التعصب في مداه الأكثر عنفاً.

هذا ما يفضي إليه المستوى التقريري من دلالات عامة. وتسعفنا في تثبيت ذلك؛ القراءة الموضوعاتية المباشرة. لكن، ذلك لا يشكل إلا أرضية تمهيدية في التحليل.

وبالارتكاز على الملاحظة المباشرة والأولية، يتبدى بأن هذه الرسالة وصلتنا عبر شكل محدد في الإرسال والتلقي البصري: الأقصوصة المصوّرة.

MONSIEUR ET MADAME BEAUF : SEPTEMBRE NOIR !



« Le Canard enchaîné » Mercredi 8 septembre 1993 7

البادي أصلاً ، أن الأقصوصة متتالية بصرية من وحدات صوّرية صغرى.
فهل يكفي ذلك لاستيعاب موقع الصورة بين إشهار وصحافة محتملين ؟

2-1- <u>الأقصوصة المصوّرة سميائياً</u> :
نستعير معطيات نظرية ومنهاجية من منظرين سبقونا إلى هذا المجال، ومن أهمهم :
- PIERRE FRESNAULT - DERUELLE, 1972 :
LA BANDE DESSINEE : Essai d'analyse sémiotique :
L'univers et les téchniques de quelques "Comics" d'experession Française, ed Hachette. (3)
نتيح أيضاً لأنفسنا فرصة التأمل في هذا التحديد الأولي :
"La bande dessiné utilise, de façon complémentaire, deux systèmes signifiants, étroitement imbriqués : un système Linguistique.
Cette constatation de départ détermine la structure de l'analyse pour les 2 premières parties. Ainsi, sont étudiés "L'image en soi sans le texte", c.à.d. le système iconique ; ensuite "les ballons" ; puis les relations entre les deux systèmes et les relations d'image dans le système iconique". (4)
لكن نتساءل عما هو المعطى التكويني البصري المهيمن في الأقصوصة المصوّرة :
- 19 "L'élément constitutif premier :
le dessin contenu dans un rectangle".
ولهذا تصبح الدراسة الاقنغرافية Iconographique ضرورية ، قصد بناء القوانين العامة التي تستند إليها الأقصوصة المصوّرة.
بيد أن شكل التراكب بين المردي - الصوّري ، والمرئي - الكتابي ، يكون من خلال توازن بين الوحدات الصوّرية ، وما يسميه الباحث نفسه :
(29) : "Les Ballons (ou bulles) sont ces éspaces dans lesquels se transcrivent les paroles proférés par les protagonistes".
يمنح هذا التحديد إمكان دراسة Les ballons ، انطلاقاً من مقاييس محددة من حيث :

1- الإطار الفضائي :
أ - من الأعلى إلى الأسفل ،
ب - التسلسل الزمني ،
ج - التحول الخطي لوحدة صوتية - زمنية.
2 - البعد اللغوي - الواصف (meta-linguistique) ، الموجود ضمن شكل.
فما الذي يشفع لنا هذا التحديد الأولي في تفكيك نظام سيميائي مزدوج ؛ الذي هو هنا أقصوصة مُصوّرة ، عنوانها :
Monsieur et Madame Beaut : Septembre Noir !

2-2 : خصوصية تكوينية Génétique للأقصوصة المصوّرة :
قد نساير الطرح المرتكز على البحث عن القواعد العامة للتواصل المعاصر، بضبط إوالياته المحايثة Mécanismes immanents.
بيد أن سياق تسطير الصورة بين الإشهار والصحافة في النموذج الذي بين أيدينا ؛ يحتم علينا الاهتمام بالمعطى العلائقي التالي ، الذي ركز عليه الباحث المذكور سلفاً. بحيث يظل الهدف الملحاح ، تحديد العلاقات بين الكلام والرسم :
- (41) : "La B.D. se spécifie par l'association du dit et du dire, du dessin et des mots, elle se définit en outre par l'élément central de son appellatif même = le dessin".

وحيث إن السيميائيات الاجتماعية والسياسية Socio-sémiotique politique تمنح المرجعية الملائمة ، في النظر إلى هذه الأقصوصة المصوّرة ؛ فإن التحديد النهائي لهذا النموذج ، يقوم على اعتبارها ضمن الأنظمة السيميائية المزدوجة ؛ التي تؤدي الوظائف المجتمعية ؛ والتي حصرناها - هنا - في الإشهار والصحافة. (5)

3 - الصورة : السنن الإشهارية والصحفية
- ما هي سُنن - codes - الإشهارية والصحفية ، أي قوالب الإرسال الإشهاري والقواعد المؤسساتية الرمزية الصحفية في الصورة ؛ مادة

الأقصوصة المصورة ؟
عندما انطلقنا من كون هذا النموذج في الوسائط التواصلية البصرية ، يؤدي الوظيفة الاجتماعية عبر الاشهارية والصحفية ؛ فإننا اقتنعنا منهجياً بضرورة تبني مرحلتين في التحليل السيميائي - الاجتماعي :
أ - مرحلة التحليل المصغَّر Micro-analyse ، بدراسة البنيات الصغرى داخل الصورة الواحدة.
ب - مرحلة التحليل المكبَّر Macro-analyse ، ومفاده دراسة الوحدة الصُّورية الصغرى في علاقتها بالأخريات ؛ داخل الأقصوصة المصورة أولاً ، وضمن السياق الإشهاري والصحافي العام لجريدة "البطة المغلولة".

3-1- الصورة : الأقونة واللسان
1- تتحدد موضوعة الصورة الأولى في التخاصم بين الزوجين. ويعزز ذلك المكون الإقوني باستثمار لآلية الرسم الكاركاتوري.. وينضاف المكون اللساني القائم على توظيف اسم العلم بحمولات سياسة تاريخية وإديولوجية (جورج حبش # غولد مايير).
2- يحتد الصراع ، الذي يفيد درجة في الخصومة الإديلوجية "الإرهابي" ، باعتبارها بنية وصفية صغرى ؛ تفيد سمة من أوليات الخطاب الإيديولوجي. وهي الهروب إلى المعجم العام ذي الدلالات غير المقننة ؛ القائمة على نظام ثنائي في الدلالة. ويسمي التقابل مطلقاً فيما بين اسم العلم والصفة = (موشي(*) ديان # إرهابي). وجودهما باعتبارهما قطبين متعارضين مطلقاً ؛ يستتبع تعارضاً فيما بين حقيقتين سياسيتين وإديلوجيتين. ويتدخل المكوّنُ الإقنوني ليُقوّي من حدة الصراع.
3- يستمر الصراع على الرغم من تغيُّر في الفضاء : إيقونياً ، يبرز الحاجز فاصلاً بين الزوجين، على الرغم من وجودهما في نفس المكان (الأرض). ويتم (استدعاء المكان باسمه التاريخي (قطاع غزة) ، وبصفته ذات الدلالة التاريخية والسياسية أيضاً (الأرض المحتلة).
(*) كيف ينظر التاريخ إلى «موشي ديان» ؟ للتأمل في وصف لجاك

أتالي ، المستشار الخاص للرئيس فرانسوا متران "Mushe Dayan, vainqueur de la guerre de six jours"

4- تدل البنية الإقونية على انتقال الزوجين إلى الفضاء الحميمي في العلاقة الزوجية = السرير. لكن يحتد الصراع ويستمر. والحجة الحاجز المستدعى بينهما ، وسمات الوجه ، إضافة إلى بنية لسانية قوامها التضاد = صفة # صفة = بدوية # محنث. أما المستوى الموضوعاتي فيظل باهتاً وعادياً ؛ إذا لم نحتكم إلى بنية الإيحاء في هذه الوحدة السوّرية الرابعة = مادام فضاء السرير يوحي في العلاقة الزوجية إلى الحياة الغريزية. فالصراع يتحقق عبر استجلاب بنية لسانية ضدية لها حمولة نفية جنسية = الغريزة البدئية # العجز الجنسي المرضي ؛ الذي يفيد الشخصية المزدوجة ، المهووسة بالمفارقة (6).

5- يتغير الفضاء ، ويظل الصراع محتداً داخل السيارة ؛ التي تفيد حركية في المكان... لا يتم الاتفاق على وجهة = طريق دمشق # طريق "الجمل". لماذا هذه الثنائية الطرقية المبنية على أساس التعارض ؟

تمسي مساءلة المعنى الإيحائي ضرورية ، كي تتيح إمكان استيعاب المواضعة الثقافية السياسية التي تيسر إدراك البنية اللسانية في الوحدة الخامسة دمشق = عاصمة سوريا وفي تاريخ هذه الأخيرة ما يحفل بمعطيات عديدة في الصراع العربي الإسرائيلي : قطب من أقطاب جبهة الصمود والتصدي ، اتُّهمت حيناً بأنها ترعى الإرهاب الدولي ، كالسودان وليبيا وإيران ، ووُصفت أحياناً بأنها دولة الدكتاتورية العسكرية ، الكليّانية على الرغم من مذهبية البعث الاشتراكي.. صراعها المباشر مع إسرائيل حول مرتفعات الجولان ؛ الأراضي المحتلة من قبل إسرائيل ولا يكتمل التحليل دون صوغ إيحائي للطرف الثاني من الثنائية الضدية : (! chameau camel = جمل "ثقل الظل" (7). كيف إذن سنحصر الدلالة الثانية ؟ بتأويلها طبعاً = نعثر على أن من بين ما يحيل إليه الجمل بمعانيه الإيحائية ، يبرز فضاء الصحراء العربية التي تفيد بدورها ، في السَّنن الثقافي العربي العام ، الإنسان العربي بعاداته وذهنيته المميزة له.

يتيح ذلك استيعاب تصورين إديلوجيين عربيين للصراع مع إسرائيل ،

حول القضية العربية الأولى (فلسطين) = تصور ثوري منخرط في منظومة عالمية ، له الموقع المحيط لمركزها (الشيوعي) ؛ ضد آخر إصلاحي، منخرط ضمن منظومة عالمية أخرى له الموقع المحيط لمركزها (الرأسمالي). إنها الثنائية الضدية التي حكمت التقسيم الدولي إبان الحرب العالمية الباردة ، أي أثناء النظام العالمي القديم (# الجديد). وهي ثنائية دول : جبهة الصمود والتصدي # الدول العربية الأخرى.
6- يدل المكون الاقوني على تجاوز العنف الخطابي إلى العنف الجسدي = التهديد والضرب. ثم تبرز الجملة اللغوية ذات القصدية الانجازية (الوعيد) لتحيل إلى خطاب الحرب المعلنة وغير المعلنة في تاريخ الصراع العربي الإسرائيلي = وعيد رمي اليهود في البحر إبان حرب الأيام الستة # الوعيد/الواقع ، إبان مذبحة صبرا وشاتيلا التي قام بها إسرائيليون وعملاؤهم ضد مخيم فلسطيني.
7- يستولي المعطى الإقوني على الانتباه : ماهي مقاييس تبئير focalisation صورة دون أخريات ضمن الشريط المُصوّر ؟
يفيد التبئير لسانياً تركيز وتثبيت (التداولية). وبإمكاننا - تبعاً لذلك - مناقشة هذه الوحدة السابعة من خلال موقعها العمودي والأفقي = علاقة التجاور والاستبدال. جاءت الوحدات الصورّية الأخرى على شكل أزواج. حين برزت هذه موسّعة في إطار موحد وأحادي. يفيد ذلك تحولاً في البنية المورفولوجية العامة ، بتحول في البنية المدلولية.
وتنضاف البنية اللسانية لتعزز هذا التخريج = تصريح صحفي متلفز. ولقد أتاح هذا التصريح قطيعة - مع ما سبق - بأسلوب إيحائي وشعري.
8- نعود من جديد إلى التقسيم الإقوني المزدوج الذي يفيد رجوعاً إلى عهد ما قبل الوحدة السابعة ، بخطاب يفيد الحسرة والتأسف. لكن يتم القفز إلى فضاءات أخرى للحرب = البوسنة. ليبدأ الصراع بين الزوجين من جديد ؛ لا حول فلسطين ؛ وإنما حول البوسنة والهرسك.
9- مباشرة ، يعود الصراع إلى عنف جسدي وخطابي ، بالإحالة إلى الجنس أو السلالة ملحق (ة) بصفة. وتنتهي الأقصوصة المصورة بالصراع كما بدأت به.

3-2- منطق الأقصوصة المصوّرة

- ما هي القاعدة العامة التي حكمت الأقصوصة المصورة ؟

يتحدد منطقها في مهيمن أساس = الصراع. من ثم يمكن وضع ترسيمة عامة للأقصوصة المُصوّرة وفق ما يلي :

(البيان)

- - - >

(–) سلم	-	-	-	-
(–) حرب	- - -	- - -	- - -	+ - - -
من اليسار إلى اليمين - - - >	-	-	-	-

- فهل لهذا المنطق دلالاته الخاصة ، من منظور تحليل مُبكّر ؟

3-3- الصورة : السنن الإشهارية والصحفية :

تَمْثل الصوّر بمثابة حكاية إقنونية (diégèse iconique) أو سرد مصوّر ؛ فضاؤه شتم وسب بأسماء الأعلام والأمكنة والدول والسلالات.

ولا يمكن استيعاب كل هذه المكونات ، إلا بعد حصر سننها الثقافي أولاً ، والرمزي (اللاشعوري) ثانياً ، والإيحائي ثالثاً.

تمنح السنن المذكورة استهلاكاً رمزياً ، باستهلاك فعلي ، أي شراء الجريدة بأكملها ، وهما عمليتا كل سيرورة إشهارية (processus publicitaire)

وقبل ذلك ، يتبدى بأن تحديد هوية الرسالة في الأقصوصة ثابت في صنف الرسالة البصرية السياسية. وإن أهم محدداتها السياقية استتباعُ النظام العالمي الجديد ، بمقولته الرئيسية = السلم العالمي الشامل وفق مبدأ الشرعية الدولية. فهل معنى ذلك أن الأقصوصة المصورة خدمت إستراتيجية دولية ؛ سُخِّرت المؤسسة الإعلامية - الجريدة - لبث قيمها العامة ؟ الأكيد أن حدث التوقيع على خيار "غزّة وأريحا أولاً" في شتنبر 1993 ؛ وجّه هذه الرسالة السياسية في الجريدة (عدد 3802 ، 8 شتنبر 1993).

من أهم مقومات منظومة النظام العالمي الجديد حقوق الإنسان ، والديمقراطية الليبرالية ، والسلم العالمي ، والشرعية الدولية ضامنة للمفاهيم الثلاثة الأولى. فهل نعتبر - بالتالي - أن الخطاب السياسي الساخر في هذه الرسالة السياسية البصرية ؛ ليس إلا وسيلة وسيطية؟ ثم إلى حد الساعة ، لِمَ لا نعوّل على العنوان ؛ للفصل في هذه المساجلة ؟

يحمل المقطع اللساني : "Monsieur et Madame BEAUF : Septembre Noir" عدة نوايا ؛ قد تتجاوز القصد المتعمّد إلى ما يسكن البنيات الذهنية دون وعي منها :

أ - "شتنبر الأسود" في تاريخ فرنسا الحديث ، دلالة على مجازر 1792. ومفادها قتل سجناء عديدين في سجون باريسية من قبل عناصر ثورية متطرفة. وسمي الحدث بحدث الشتنبرية Septembrezade.

ب - وشتنبر/أيلول الأسود في تاريخ الصراع العربي ، الإسرائيلي ، يحيل إلى حدث طرد النظام الأردني للفلسطينيين سنة 1970. وذلك على إثر تفجير مطار أردني من قبل الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين ، ومؤسسها جورج حبش ، وهي الفصيل الفلسطيني المتبني للكفاح المسلح سنة 1969 ، بعد حرب الأيام الستة وهزيمة "المذهبية" السياسية الناصرية بزعامة جمال عبد الناصر.

ج - ويعود بنا شتنبر/أيلول الأسود إلى منظمة أيلول الأسود التي حمِّلت في أيلول 1972 اغتيال فريق إسرائيل بالألعاب الأولمبية بميونيخ، وزعيمها وقتئذ أبو إياد.

- فلماذا أُلحِق هذا المكوِّن المشحون بالمقطع الأول من العنوان ؟

الأكيد أن وحدة "BEAUF" تيسر احتمال استيعاب الدلالة الرئيسية للعنوان بأكمله : في قاموس فرنسي تعني "صهر" بمثابة اختزال Beau fils «زوج الابنة» كما يمنح القاموس نفسه "Petit Robert"، هذا المعنى : بورجوازيان بأفكار متباعدة محافظة بالاستناد إلى مرجع محدد (م.ن.). فهل ذلك دال على وجوب قرابة في الدم وتنافر في المعتقد ؟

4 – عود على بدء : إصرار على المساءلة :

لا شك – أيها القارئ مني الكشف عن سر افتتاحي هذه الدراسة بقولة مشال روكار. ساتبعك – إذن – في مرحلتين. في أولهما أصرح بأن سياق الصورة الإشهارية هنا مُعيَّن في الصحافة الساخرة (satirique). وإلا كيف نقرأ شعار جريدة :

le canard enchainé. "la liberté de la presse ne s'use que quand on ne s'en sert pas"?

يمثل هذا المبدأ منطلقاً لتوظيف سنن عديدة : تخدم قوالب الإرسال الخاضعة لمؤسسة صحفية ؛ يعود لها الفضل في الكشف عن العديد من الفضائح المالية والسياسية بفرنسا. لذلك ، يوظف المستوى الاقونغرافي (8) iconographique ، على أساس قاعدة الشبحية والعجائبية والكاركاتورية: تصبح السماء الجسدية والنفسية (كالاستيهام) موضوع مساءلة ساخرة وسجالية.

أما في المرحلة الثانية ، فتصبح الإضافة غنية ، إذا رأينا السخرية والهجائية في موقف سياسي. فهل هي لازمة لإحدى إواليات الخطاب السياسي.

في النهاية ، إني لن أعلق على قولة روكار ؛ وإنما سأتيح فرصة أخرى للتأمل: سُئل الرئيس الفرنسي "فرانسوا متران" من قبل مستشاره الشخصي "جاك أتالي" : «سيدي الرئيس، ماهي أهم خصلة لرجل السياسة؟ »، أجاب: «وددت لو أجبتك هي الصدق، لكنها في الواقع اللامبالاة ».

رُبَّ صدفة خير من ألف ميعاد = بتونس وفي الأسبوع الثاني من فبراير 1993 ؛ رأيت الوزير الفرنسي – بيير بريغوفوا – المعروف بشهامته واستقامته ونبله وأصوله ، يجيب على حملة صحفية شعواء ، بصدد سلفة بغير فوائد من رجل أعمال مشبوه.. وذلك على القناة الفرنسية الثانية: «لن أردّ على ذلك إلا باللامبالاة ! »..

لكني تألمت كثيراً ، عندما رأيته – فيما بعد – محمولاً إلى المستشفى: بعدما نفَّذ قراره بالانتحار.. وهو الذي ألِفَ جسارة هزم الصِّعاب !

خطاب السياسة –كعالم السياسة – يكتم أكثر مما يعلن ! لك – إذن –

أيها القارئ أخلص دعوة مني ؛ كي تشاركني مراسيم القراءة للخطاب السياسي المعاصر..

إحالات

(1) إن كان لا بد لي من أن أذكر بخير من شاركني هذه الدراسة ؛ فإني أعترف بمساهمات قيّمة لطلبتي من فوج السنة الرابعة – شعبة اللغة الفرنسية وآدابها – لسنة 1994-1995. وقد أبْدَوا عن مقدرة في التحليل ، أثناء محترف تقني لتحليل الصورة الإشهارية. فلهم مني أخلص تقدير.

(2) برنامج آن سان كلير 7/7 ، يوم 13-11-1994 بالقناة التلفزية الفرنسية الأولى ، من الساعة السابعة إلى الثامنة ليلاً ، وذلك بصدد مناقشة معاهدة "ما ستريشت".

(3) نقرّب كلمة "هزليات" من comics لكن قررنا المحافظة على النصوص النظرية المستعارة باللغة الأصلية ، وهي الفرنسية ؛ تفادياً لكل تشويش في الترجمة. ثم إن موضوع التحليل – الأقصوصة المصورة – باللغة الفرنسية ، وفي جريدة فرنسية.

(4) النص على الغلاف الخلفي للكتاب.

(5) موضوع السميائية/السيميولوجيا الاجتماعية – السياسية دراسة الأنظمة السميائية – اللسانية وغير اللسانية والمزدوجة – التي تتحدد مقصديتها في الوظيفة الاجتماعية والسياسية ، ومن الصعوبة -إثرئذ – فصل معطى سياسي عن أصله المجتمعي. أنظر على سبيل الإغناء والفحص :

- Calvet, Lj. (1973), Roland Barthesm Regard Politique sur le signe, Payot.
- Hodgex kress, 1988 : *Social Semiotics*, oxford, Politypress.
- Mafesoli, M. 1992 : *La transfiguration du Politique*, Grasset Paris.
- The international institute of sociology, 1994 : the annals, New series, volume 4.

(6) من المفيد الاطلاع على الطريقة التحليلنفسية لجاك لاكان ، التي وظفها رولان بارث لتحليل حكاية "سرزين" لبلزاك من مجموعة "الملهاة الإنسانية" :

- Barthes, R. 1970 : S/Z, Seuil.

ومن باب الاطلاع ، الرجوع إلى :

- *Le Séminaire de Jacques lacan,* livres 3; *Les psychoses,* textes établi par Jacques Alain Miller, Seuil, Paris, 1981.

(7) من الدلالات الإيجابية "ثقل الظل" ، ثم التكبّر ؛ إحالة إلى ؛"العُرف" أو القمّة" Crete. أنظر المعجم الفرنسي : Le petit Robert.



عالمية الصورة الإشهارية وحدودها

الحسين بن يعيش
المصلحة المستقلة للإشهار - الدار البيضاء



عالمية الصورة الإشهارية وحدودها

الحسين بن يعيش
المصلحة المستقلة للإشهار - الدار البيضاء

1) سأحاول تقديم ملاحظات وتأملات شخصية حول الصورة ، وقبل ذلك أود أن أتقدم ببعض المعطيات الميدانية التي تهم قطاع الإشهار في المغرب لأنه :

* قطاع غير شفاف ، ولا توجد المعطيات المتعلقة به رهن الإشارة من جهة ونظراً لعدم اهتمام البحوث الأكاديمية بهذا المجال من جهة أخرى الاهتمام الحالي هو في بداياته الأولى. بخلاف الغرب، هناك كتابات متخصصة في مجلات معروفة. هناك الجمعيات والمؤسسات التي تشرف على برامج مضبوطة. كما أن هناك تظاهرات، كمهرجان الإشهار في عدة بلدان يقدم فيه المنتوج الإشهاري على اختلاف أنواعه.

* ولعل ما يعطي الإشهار أهمية أكثر هو أنه قطاع يهم الجميع : الباحث، المقاولة، الدولة، معطيات المستهلك، الذي يشكل في غالبيته المجتمع المدني.

* وسأقتصر على المعطيات المتعلقة بالتلفزيون باعتبارها معطيات مضبوطة من جهة ولارتباطها بالموضوع الذي نحن بصدد معالجته من جهة أخرى وهي تتعلق بسنة 1995.

أ) يقدر الإنفاق على الإشهار في السوق الوطنية بـ 550.000.000،00 ، الايرادات الإعلانية في وسائل الإعلام الرئيسية تقدر بـ 377 بليون $ (18 ،46٪ للولايات المتحدة الأمريكية أي 191 بليون $).

المغرب 149 م. $.

السعودية 269،9 م. $.

أمريكا 161،5 م. $.

أوروبا 15 م. ف.
مصر 408 م. $.
المغرب يحتل المترية الرابعة بعد مصر والسعودية ولبنان.
ب) ويصل عدد المعلنين على مستوى القناة الأولى 158 معلنا ، ونفس المقاولات نجدها في القناة الثانية اللهم بعض الاستثناءات أو بعض التحولات المرتبطة بالظرفية الاقتصادية للمعلن.
ج) المعلنون الأوائل هم الشركات المتعددة الجنسية مثلاً Gillette / IMM.
هـ) القطاعات يأتي في مقدمة هذه القطاعات قطاع التغذية.
و) عدد الحملات ، 275 مقابل 320 سنة 1994.
يلاحظ تراجع بعض المعلنين بسبب الأزمات ، ONE / RAM ، المقاولات المغربية.
ز) عدد الشاشات الإشهارية : 3640 (encadre par le generique).
تضمنت : 12.306 شريط.
58٪ بالعربية : 7137
42٪ بلغة أجنبية : 5169
ح) أخذ من مجموع فترة الإرسال ما يزيد على 80 ساعة (h8 mn4 42 s) سنوياً ، بمعدل 7 ساعات في الشهر تقريباً.
ط) عدد وكالات الإرشاد في الإشهار يتجاوز الثلاثين ، فقط بعض منها أكثر ديناميكية.
II) من الدعامات الأساسية التي تعتمدها هذه الوكالات والمعلنون في نقل الصورة الإشهارية : التلفزيون ، طبعاً هناك السينما.
هناك تراجع كبير ، لم نقل تنازل شبه تام من السينما للتلفزيون مع ملاحظة أن حدة التنازل التي تبدو قوية جداً عندنا ، لا تبدو كذلك بالنسبة للدول الأروبية.
هنا اهتمام أروبي بالقاعات السينمائية على مستوى القارة الأوروبية بكاملها. هناك تقرير مجموعة البحث media salles وهو عبارة عن كتاب أبيض حول الاستغلال السنمائي بأروبا : "بوجود 19000 شاشة ، استطاع الاستغلال الأولي للقاعات أن يضمن سنة 1993 أكثر من 700 مليون متفرج يعني مدخول أكثر من 3 مليارات من الايكو (العملة

الأوروبية) ص 35.

بالنسبة لحالة المغرب : السينما تشكل منافساً خطيراً للتلفزيون ، لكن الخطورة تأتيه من تلفزيونات أخرى ومن محطات أخرى يتم التقاطها عن طريق البارابول.

- لقد كثر الحديث في السنين الأخيرة عن انفلات المشاهدين من قبضة القناة الأولى (الشارع والصحافة الوطنية..). ويبدو الموضوع وكأنه يهم فقط السياسيين. في حين الموضوع يهم المقررين الاقتصاديين ، لماذا ؟

لأن تسويق فضاء إشهاري معين (في التلفزيون أو في الصحافة المكتوبة) هو تسويق لعدد المشاهدين ولعدد القراء.

وتهريب المشاهدين (عن طريق الزابينغ) أي تحويل أنظارهم عن المحطة الوطنية هو إخلال بالتوازن الاقتصادي للفضاء السمعي البصري الوطني.

- فالمستهلك المغربي يتعرض لفيض من الصور التي لا توقفها جمارك ولا نصوص.. (مما حذا ببعض الهيئات أن تدرج ضمن مطالبها التشويش على الصور الأتية من الخارج..)

- هذه الصور تأتينا عبر أكثر من 20 قناة. وتتوفر اليوم بالأكشاك مجلات متخصصة (TV. Sattelite) تعرض خريطة برامج هذه القنوات..

- وبالرغم من تعدد هذه القنوات واكتساحها الفضائية ، تبين الدراسات ، على أن هناك إقبالاً على القناة الأولى متبوعة بالقنوات التالية :

(البحث أجري على عينة مكونة من 1694)

الرجوع إلى دراسة Sunergia مع إجراء مقارنة ما بين دراسة 93 ودراسة 95.

(الجدول)

	تلفزة	فيديو	الفارز	برابول	إ.ت.م	2M	mbc	TVE	TV5	ق.ف.م
دجنبر 1993	+80%	+53%	+17%	+17%	87,4%	48,5%	13,3%	12,7%	4,9%	
دجنبر 1995	99,0%	61%	17%	42%	66%	40%	27,5%		19,5%	23%

كون المشاهد المغربي يقبل على مشاهدة القناة الأولى بشكل أساسي، هذا لا يعني أن الصورة الأجنبية لا تشكل بشكل جزئي أو كلي عبر القناة المحلية نفسها تتسلل من خلال الأفلام والموسيقى والمنوعات والمسلسلات والبرامج الرياضية والمسابقات إلى غير ذلك.
قبل أن أسعى للمقارنة بين الصورة الإشهارية المنتجة والمروجة محلياً ، وبين الصورة الإشهارية الأجنبية (الانتاج الأجنبي). أقول على أن هناك صورة عالمية موجودة ، مستهلكة ، قد تصل إلى 50٪ مما تستهلكه من الصور وهو ما أسميته بعالمية الصورة الإشهارية.
- ليس فقط بسبب البارابول، لكن الصورة أصبحت صناعة ، تستفيد من التكنولوجيا والإعلاميات، وهنا نقاش مهم في الغرب في هذ المجال ، نتخذ منه نحن موقف المتفرج (كما حدث لنا مع الإعلاميات الطرق السيارة للإعلام / انترنيت Internet).
ويمكن أن أستدل على ذلك بأن عدد شركات الإنتاج عندنا لا يتعدى 20. بينما في الديار الفرنسية 3500 شركة إنتاج تتنافس في المجال السمعي البصري.
في المغرب وقع الانتباه إلى ضرورة تدعيم هذا المجال، وساند المشاركون في المناظرة الأولى للإعلام والاتصال اقتراح تأسيس شركة إنتاج سمعي بصري.
ربما كانت الخلفية الأساسية هي دعم التلفزيون ، ولا يمكن إلا أن نؤكد على أن التلفزيون هو مقاولة كبيرة وصعبة ، تتطلب إمكانيات ضخمة وكفاءات فعالة قادرة على توفير وترشيد هذه الإمكانيات. (قارنوا بين ميزانيات القناة الوطنية وقنوات أخرى أجنبية ، وتلاحظون الفرق).
- ما يبرر كذلك هذا التصنيف هو : طبيعة المعلن
المعلن هو تلك الشركة المتعددة الجنسية التي تبحث عن سبل للنفاذ إلى السوق بل الاحتكار (كل الطرق مقبولة).
الإشهار هنا هو أحد مكونات marketing mix وهو آلية من آليات الهيمنة.
هؤلاء المعلنون أصحاب العلامات المتعددة يلجأون إلى وكالات إشهار دولية، وبالتالي يتم إنتاج مئات إن لم نقل الاف الأشرطة ، ويتم انتقاء

ما يصلح منها لهذا البلد دون الآخر اعتماداً على خصوصيات وقوانين وأعراف البلد.
هذا هو ما أسميته بالحدود وألخصها في النقط التالية :
- الجمهور المستهدف cible.
مثلاً : مسحوق "تيد" Tide نتوجه إلى الأم والزوجة المربية والخادمة التي تخرج إلى السوق وتقتنيه.
- طبيعة المنتوج: الخمور ، السجائر ، والعازل الطبي ، محاربة السيدا.
- الجغرافية : (الحديث عن الثلج أو الجليد).
- اللغة والأعراف والتقاليد : الترويج للخمور ، استعمال لقطات توبوغرافية أو الترويج للملابس الداخلية (صعوبات Always) ، (الإثارة المبالغ فيها.)
- L'humour ، استغلال المساجد أو الكنائس..
-الترجمة (أمثلة من الترجمات الرديئة ، حنا كلنا بقرة ضاحكة " Nous sommes tous La Vache Qui rit"
وبما أننا في مؤسسة أكاديمية ، أتمنى أن تكون الترجمات الواردة في الإشهار موضوع ندوة أو موضوع بحوث للطلبة المتخرجين.
يبقى أن أقول أن الاهتمام بالصورة في المغرب حديث جداً ، مرتبط بحداثة التلفزيون والإشهار، فنحن في مرحلة الانبهار بالصورة ، وبالتالي فإن الدراسات الميدانية في هذا الميدان لازالت جنينية ولازالت قليلة جداً.

الحجاج والصورة الإشهارية

أبو بكر العزاوي
كلية الآداب - بني ملال



الحجاج والصورة الإشهارية

أبو بكر العزاوي
كلية الآداب - بني ملال

يهدف هذا البحث إلى القيام بتحليل حجاجي لنماذج من الصورة الإشهارية، ويهدف من وراء ذلك إلى طرح أسئلة جديدة بخصوص دراسة الصورة الإشهارية أو الصورة بصفة عامة. وسيتم الوقوف عند مجموعة من القضايا من أبرزها : مفهوم الحجاج - البنية الداخلية للصورة - الخلفية المعرفية (الإيديولوجية) للصورة - المزاوجة بين المكونات اللغوية والمكونات الإيقونية -...الخ. وسيتم الربط هنا بين الجوانب المعرفية التصورية للصورة وجوانبها الحجاجية الإقناعية. ففيما يخص الجانب الأول سنعتمد ما قدمه جاكندوف (Jackendoff) مثلاً بخصوص البنية التصورية، كما أننا سنعتمد نظرية "الحجاج في اللغة" (L'argumentation dans la langue) لمعالجة الجانب الثاني. ولقد لجأنا إلى هاتين النظريتين بغية طرح أسئلة جديدة واعتماد مصطلحات ومفاهيم أخرى في مقاربة الصورة الإشهارية بعد أن كانت الدراسات السابقة تقتفي خطى غريماس وورولان بارث وكريستيان متز (Ch. Metz) وغيرهم، وتعتمد مصطلحات من قبيل: العلامة - الاعتباطية - الخطية - بلاغة الصور - التعيين والإيحاء - المستوى التراكبي والمستوى الجدولي - التمفصل المزدوج...الخ ، أي أن الإطار المرجعي كان هو اللسانيات البنيوية أو السميولوجيا والبلاغة التقليدية أو الحديثة.

إن نظرية الحجاج في اللغة المعتمدة في هذا البحث نظرية لسانية حديثة تخلتلف عن كل المقاربات التي عالجت الحجاج من منظور منطقي أو فلسفي أو بلاغي، إنها ترى أن الحجاج (argumentation) أو الاستدلال

الطبيعي غير البرهاني هو الوظيفة الأساسية للغة ، وأنه مُؤشّرٌ له في بنية اللغة نفسها. وبعبارة أخرى فهي تهتم بالوسائل والإمكانات اللغوية التي تمدنا بها اللغات الطبيعية لتحقيق بعض الأهداف والغايات الحجاجية. ولتوضيح مفهوم الحجاج ينبغي مقارنته بمفهوم البرهنة (démonstration) أو الاستنتاج المنطقي (déduction logique) فإذا كان الاستنتاج حتمياً وضرورياً في الخطاب المنطقي والبرهاني ، فإنه يكون احتمالياً في الخطاب الطبيعي الذي هو خطاب حجاجي بالدرجة الأولى. ولنقرب هذا بشكل أكثر، فإننا سنأخذ الخطاب الإشهاري التالي : (1)

«سجائر خفيفة رفيعة فاخرة بالفلتر اللؤلؤي»

وقبل الشروع في تحليل الجوانب الحجاجية لهذا الخطاب، نود أن نذكر بعض المفاهيم والمصطلحات التي تقوم عليها النظرية الحجاجية ومن أهمها: مفهوم الحجة أو الدليل (argument) والنتيجة (conclusion)، ولا بد من الإشارة بهذا الصدد إلى أن هذين المفهومين كانا ، في التصور السابق الذي نجده عند اللغوي الفرنسي أزفالد ديكرو (O. Ducrot) مؤسس النظرية الحجاجية، عبارة عن جمل وأقوال. فجملة من قبيل (الجو جميل ، لنخرج إلى النزهة) تشتمل على حجة هي (الجو جميل) يقدمها المتكلم لصالح نتيجة محددة هي القسم الثاني من الجملة السابقة (لنخرج إلى النزهة)، ويمكن صياغة هذه العلاقة الحجاجية على الشكل التالي :

الجو جميل

لنخرج إلى النزهة.

أما في التصور الذي نجده في أعماله الأخيرة ، فإن هذه المفاهيم أعطيت لها دلالة واسعة ومجردة ، فالحجة حسب هذا التصور الجديد ، عبارة عن عنصر دلالي يقدمه المتكلم لصالح عنصر دلالي آخر (النتيجة)، والحجة قد ترد في هذا الإطار على شكل قول أو فقرة أو نص ، أو قد تكون سلوكاً غير كلامياً ، والعلاقة الحجاجية هي العلاقة التي تقوم بين حجة أو مجموعة من الحجج والأدلة من جهة والنتيجة التي تخدمها وتؤدي إليها من جهة أخرى ، ثم إن هذا المفهوم شامل وواسع

جداً بحيث يشمل عدداً كبيراً من العلائق الدلالية والمنطقية مثل: الشرط، الاستلزام، الاستنتاج، التبرير، السببية ...الخ. وهذا الربط بين الحجة والنتيجة لا بد له من ضامن، وهذا الضامن هو المبادئ الحجاجية (Topoi) أو مسلمات الاستدلال الحجاجي. وإذا عدنا إلى الخطاب الإشهاري السابق (سجائر خفيفة رفيعة فاخرة بالفلتر اللؤلؤي)، والذي أخذناه من صورة إشهارية تشمل أيضاً على أيقونات متمثلة في صورة علبة مفتوحة تبدو منها السجائر وسيجارة موضوعة إلى جانبها وولاعة ممتازة وإذا عرفنا أن الغاية من الإشهار هي التأثير في المتلقي ودفعه إلى شراء المنتوج ، فإننا سنعرف بالتالي أن هذا يتطلب إقناعا وحجاجاً واستدلالاً. فإذا أخذنا الخطاب الإشهاري السابق ، فإننا نجده يتضمن مجموعة من الحجج والأدلة وهي :

1- السجائر خفيفة (أي أنها تتضمن نسبة محدودة من النيكوتين ، وضررها هو بالتالي أقل وأخف).

2- السجائر رفيعة (الجودة والامتياز).

3- السجائر فاخرة وبالفلتر اللؤلؤي).

وهذه الحجج تخدم نتيجة من قبيل (اشتر هذا النوع من السجائر) أو (هذا هو النوع المفضل) أو (هذه هي سيجارتك إن كنت ترغب في الجودة والخفة) إلى غير ذلك من النتائج الممكنة والمحتملة، والمرتبطة بالسياقات الاجتماعية والتواصلية العامة.

ويمكن إعطاء نماذج أخرى من الخطاب الإشهاري :

- كل أم تحب طفلها تختار له منذ شهره الرابع طعاماً لذيذاً ومغذياً.
- هما كيحبوا الطِّيبَة ذْ كولكات ، واحْنا الطيبة والفعالية دكولكات.
- جاڤيل لاكروى كيزول الطبايع العنيدة.

فالطبيعة الحجاجية لهذه الخطابات الإشهارية واضحة وجلية. فالنموذج الأول الذي هو إعلان إشهاري للمنتوج الغذائي (سيريلاك) يتضمن الحجج : (سيريلاك طعام لذيذ) ، (سيريلاك طعام مغذ) والتي يقدمها لصالح النتيجة (إن كنت تحبي طفلك فاشتري له سيريلاك). أما المنتوج الثاني فيشتمل على حجتين مقدمتين لصالح النتيجة (معجون الأسنان المفضل والمطلوب هو كولكات) ، وهما (الطِّيبة) و(الفعالية).

ويتضمن النموذج الإشهاري الثالث حجة واحدة هي (جاڤيل لاكروى يزيل الطبايع العنيدة) ونريد أن نشير بهذا الصدد إلى أن الحجج والنتائج في الخطاب الطبيعي قد يكون ظاهرة أو مضمرة بخلاف البراهين والنتائج المنطقية في اللغات الصورية والإصطناعية (منطق ، رياضيات...) ، فهذه الأخيرة لا بد وأن تكون صريحة وظاهرة.
إلى هذا الحد نكون قد أعطينا فكرة عن الطبيعة الحجاجية للغة الطبيعية ، وعرفنا ببعض مفاهيم نظرية الحجاج في اللغة ، ونكون في الوقت نفسه قد حللنا نماذج من الخطاب اللغوي الذي تتضمنه الصورة الإشهارية. نصل بعد هذا إلى صلب هذا العرض وجوهره الأساسي، ونطرح الأسئلة التالية:
- هل هناك حجاج في الصور الإشهارية ؟ وما هي أهم مظاهره ؟
- وهل المكونات الأيقونية لها طبيعة حجاجية ؟
- وهل يمكن أن ندرس الخطاب البصري (Visuel) بالمنهج الذي ندرس به الخطاب اللغوي ؟
نطرح هذه الأسئلة ونحن نعرف أن التصور العام والشائع للحجاج هو أنه نشاط خطابي لغوي. فالخطاب الحجاجي حسب عدد كبير من الدارسين، مناطقة ولغويين وبلاغيين وفلاسفة...، يتمثل في التأليف بين مجموعة من القضايا تهدف كلها إلى إثبات صحة قضية أخيرة تقدم باعتبارها النتيجة لهذه المتوالية الاستدلالية، لكننا لا نستطيع مع ذلك أن لا نلاحظ أن الصور وسلطتها الإقناعية قد استغلت بشكل كبير في حضارة تتجه نحو الاستغناء عن الكتابة ، وتفضل عليها أشكالاً تعبيرية أخرى قادرة على خلق استجابة أكثر سرعة، ومشغلة لميكانزمات اللاوعي بشلك عميق، ثم إن التعرف على واقع هذه السلطة الإقناعية يدفعنا إلى دراسة الإمكانات الحجاجية للصورة ولاشتغالها. ووجود هذه الإمكانات لا يشك فيه أحد، ولو أنه لم يظفر لحد الآن بدراسة نسقية. والمهتمون بالحجاج يقع تركيزهم على الخطاب اللغوي، وعلى الإمكانات والأدوات التعبيرية التي تمدنا بها اللغات الطبيعية. (2).
إن المقالات القليلة التي عثرنا عليها لكل من Odile Le Guern و Michèle Pauget لا يمكن أن نعتمدها في هذا البحث لأنها تتبنى

المقاربات التي عالجت الحجاج من منظور منطقي أو فلسفي أو بلاغي (3)، ولأنها تختلف جذرياً عن نظرية الحجاج في اللغة التي اعتمدناها في دراسة الظواهر اللغوية والأنماط الخطابية. إننا نعتقد أن هذه النظرية الأخيرة قابلة للتطوير ، وأنه يمكن توسيع مجال تطبيقها ليشمل مختلف النصوص والخطابات الأدبية والفلسفية والسياسية والإشهارية والسينمائية والبصرية. فنحن نميز عادة في الخطاب - أي خطاب - بين ثلاث مستويات :

- مستوى معرفي ذهني (cognitif).
- مستوى وسيلي أداتي.
- مستوى سوسيو ثقافي.

وهذا ينطبق على الخطاب البصري، وعلى الصورة الإشهارية أو السينمائية، وهو ما يدفع إلى التفكير في دراسة الجوانب الحجاجية لهذه الأنماط الخطابية الأخيرة ، وللمكونات الأيقونية بشكل خاص.

ولكن إذا كنا في المستوى اللغوي نتحدث عن الحجج والنتائج باعتبارها عناصر دلالية ، فالحجج قد تكون كلمات أو جملاً أو فقرات بأكملها ، ولكن الذي يقدم باعتباره حجة هو عنصر دلالي ما، ولا تهمنا تحققاته وتمظهراته الشكلية والمادية التي تختلف من سياق لآخر ومن حالة لأخرى، فإننا هنا في مستوى أعم نتعامل مع أشكال عديدة من التواصل (الكلامي، الأيقوني، السلوكي...) نحتاج إلى توسيع التعريف الذي قدمناه لمفهوم الحجة، وبالتالي لمفهوم الحجاج حتى يشمل مختلف أنماط العملية التواصلية.

فالتواصل قد يكون لغوياً أو غير لغوي ، والحجاج يكون هو الآخر بوسائل لغوية وأخرى غير لغوية. وإذا كان الأستاذ طه عبد الرحمن قد قال في بحثه الذي يحمل عنوان : «التواصل والحجاج» ما نصه : «لا تواصل باللسان من غير حجاج ولا حجاج بغير تواصل باللسان» (4) فإننا نعدل هذه القولة ونوسع مجال تطبيقها فنقول : «لا تواصل من غير حجاج ولا حجاج بغير تواصل»، فيكون الحجاج مرتبطاً بكافة أشكال التواصل. ومن أجل هذا التعديل والتوسيع المطلوب سنعتمد نظرية الدلالة التصورية كما هي عند جاكندوف ، وبالضبط في كتابه

(semantics and cognition) المنشور سنة 1983 ، والذي يذهب فيه إلى أن البنية الدلالية هي البنية التصورية، وذلك في إطار الجدل القائم حول علاقة المعنى بالتصو، وبشكل أدق ، فإن البنيات الدلالية - حسب جاكندوف - هي جزء من البنيات التصويرية (conceptuelles)، ويقول هذا اللغوي بهذا الصدد: «إن البنيات الدلالية يمكن أن لا تكون إلا مجموعة داخل البنيات التصورية ، وهي بالضبط البنيات التصورية القابلة لأن يعبر عنها كلامياً» (5). وقد وضع جاكندوف بعض القيود التي اعتبرها ضرورية لكل نظرية لمعنى العبارة اللغوية ، نشير منها إلى القيد المعرفي (cognitif) فقط. وهذا القيد يسلم بوجود بنية تصورية انطلاقاً من الملاحظة المزدوجة لقدرتنا على التعبير كلامياً عن دخل حواسي (Input Sensoriel) وعلى تنفيد الأوامر والتعليمات المنقولة إلينا كلامياً. ويوضح هذا بقوله : «يوجد مستوى وحيد للتمثيل الذهني - وهو البنية التصورية - تكون فيه المعلومات اللسانية والحواسية والحركية متلائمة بشكل أفضل» (6). ففي هذا المستوى ستتم معالجة كافة أشكال التواصل اللغوي والأيقوني والسلوكي بطريقة موحدة وأدوات متماثلة. ففي البنية التصورية سنتحدث عن عناصر تصورية ، هي التي تتم معالجتها في هذه البنية ، أما العناصر الدلالية المرتبطة بالخطاب اللغوي أو بالتواصل باللغات الطبيعية فهي جزء من هذه العناصر التصورية. ولهذا فإننا إذا كنا بصدد دراسة الخطاب البصري المكون من أيقونات (الأشياء، الألوان،...) أو التواصل السلوكي (non verbal) ، فإن الحجج والنتائج ستكون في هذا الإطار عبارة عن عناصر أيقونية أو سلوكية ، وستكون في الوقت نفسه عناصر تصورية وذلك في مستوى البنية التصورية. وتتفاعل هذه الأنماط من التواصل غير اللغوي مع التواصل اللغوي وتتكامل معه داخل العملية التواصلية الكبرى لتحقيق نفس الأهداف والغايات المتوخاة. ففي إشهار السجائر الأمريكية (مارلبورو...) مثلاً ، نجد أن الصورة الإشهارية تشتمل على أيقونات عديدة : صورة الأمريكي الضخم الجثة المرتدي "لبنطلون الدجين" ، أو رعاة البقر (cowboy) ، أو الطبيعة الخلابة المشمسة أو الجلسات العائلية الدافئة أو أدوات فاخرة رفيعة من

النوع الممتاز..الخ. فهذه المكونات الأيقونية تشتمل على عناصر تصورية يتم تقديمها باعتبارها حججاً وأدلة لصالح النتيجة المتوخاة والتي قد تكون من قبيل (هذا هو المنتوج الذي تبحثون عنه) أو (جودة المنتوج). وهذا هو النمط الأول من الحجج وهناك النمط الآخر – وهو الأساسي – ويتمثل في خصائص المنتوج وميزاته ، فمن خصائص هذه السيجارة أو تلك نجد : النكهة ـ المذاق ـ المتعة ـ الجودة ـ الخفة...الخ.

فإذا أخذنا الصورة الإشهارية رقم (1) من الصور التي يتضمنها المتن المثبت في آخر هذا البحث، هذه الصورة التي هي إعلان إشهاري للسيجارة الأمريكية (مارلبورو Marlboro) تتضمن صورة لرعاة البقر (cowboy) ولا تتضمن أى مكون لغوي غير اسم السيجارة، ولولا هذا الإسم المثبت في أعلى الصورة لما عرفنا أن هذا الإشهار يتعلق بهذا النوع من السجائر الأمريكية ، ولا تتضمن كذلك صورة لعلبة السجائر أو لنموذج منها. إذا رجعنا إلى الأيقونات التي تشتمل عليها هذه الصورة فإننا نجد أن لها دلالات وقيما عديدة ، من هذه القيم والدلالات والإيحاءات ما هو إيجابي مثل القوة والمغامرة والصراع والتفوق ، ومنها ما هو سلبي مثل القيم التالية: إبادة شعبٍ فوق أرضه ، الظلم والغطرسة والعدوان، إقامة حضارة هجينة،... الخ، ولكن الذي يوظف باعتباره حججاً وأدلة لصالح النتيجة المقصودة هو القيم الإيجابية للعناصر الأيقونية الموظفة في الصورة. فهذه القيم الإيجابية هي عناصر أيقونية في مستوى الصورة وهي عناصر تصورية في مستوى البنية التصورية لأنها ترتبط بالإدراك والتصور، وفي هذه البنية الأخيرة تعالج كل العناصر اللغوية وغير اللغوية. أما القيم السلبية فلا تصلح لأن توظف باعتبارها حججاً في السياق ، بل إنها قد تكون حججاً مضادة للنتائج المتوخاة.

إذن لو طرحنا السؤال بخصوص هذه الصورة الإشهارية (1) : أين هي مظاهر الحجاج في هذه الصورة ؟ وأين هي وسائل التأثير والإقناع ؟ فإننا سنحس ببعض الحرج وبالغرابة لأننا اعتدنا ربط الحجاج باللغة والخطاب. فليس هناك أقوال ولا جمل في هذا النموذج ، هناك الصورة فقط بتداعياتها وإيحاءاتها، وما تستدعيه في مخيلتنا وذاكرتنا ، أي

ني خلفيتنا المعرفية. ولو اعتمدنا نظرية الأطر (Frame theory) وهي نظرية لسانية نفسية معرفية حديثة تهتم بضبط الآليات التي تتحكم في عملية إنتاج الكلام وفهمه ، لقلنا إن هذه الصورة تقدم لنا إطاراً دلالياً معرفياً وإحالياً معينا هو إطار أمريكا الدولة العظمى أولاً ، وهو إطار رعاة البقر ثانياً ، ومكونات هذا الإطار هي : الطبيعة ، القوة والمغامرة ، رعاة البقر، الفروسية، أمريكا... إلى غير ذلك.
والسيجارة الأمريكية (مارلبورو) مكون أساسي من مكونات الإطار وقد ورد هذا الإسم في أعلى الصورة ، وربما كان هذا الإسم ملخصاً لكل المكونات السابقة بحيث يبدو لنا وكأن هناك تكافؤا وتماثلاً بين الإسم والصورة ، فالإسم هو الصورة والصورة هي الإسم. إذن فهذا النوع من السجارة ينتجه ويدخنه من يندرجون في هذا الإطار ، أو من يريدون الاندماج فيه وهم المرسَل (المخاطَب المتلقي) بالنسبة لهذا الخطاب الإشهاري.
وتشكل هذه الصورة النمط الأول من الصور الإشهارية الذي لا يشتمل إلا على مكونات أيقونية فقط، ولا يتضمن أي مكون لغوي. والحجج والأدلة والنتائج ينبغي أن نبحث عنها هنا في الأيقونات. والمكونات الأيقونية في هذه الصورة كافية لوحدها ، وطبيعتها الحجاجية ظاهرة، ولا يمكن أن ننفي عن الصورة طابعها الحجاجي التأثيري الإقناعي وإلا كانت الصورة غير منسجمة ، وانتفت العلاقة الموجودة بين اسم السيجارة والأيقونات الواردة في الصورة.
لقد أشرنا من قبل إلى أن القيم الإيجابية للمكونات الأيقونية هي التي توظف باعتبارها حججاً ولغايات حجاجية استدلالية ، فالحجج ليست حججاً ثابتة مستقرة ، ولسيت حججاً بذاتها وطبيعتها ولكن السياق التصوري المعرفي أولاً ، والحجاجي الاستدلالي ثانياً ، هو الذي يكسبها طابعها الحجاجي ، وبعبارة أخرى فقد تكون حججاً وأدلة تخدم غاية محددة ونتيجة معينة في هذا السياق ، ولا تكون كذلك في سياق آخر.
وإذا انتقلنا الآن إلى الصورة رقم (2) من صور المتن، فإنها تشتمل بالإضافة إلى اسم السيجارة (مارلبورو لايتس Marlboro Lights)، على أيقونات عديدة هي: الطبيعة الفسيحة، رعاة البقر، صورة علبتين:

إحداهما مغلقة والأخرى مفتوحة تبدو منها نماذج من السجائر ، الألوان...الخ.

وهناك أيضاً نص لغوي هو «مارلبورو بمزاياها في سيجارة خفيفة» ، وهذه الصورة تشكل النمط الثاني من أنماط الصورة الإشهارية ، وهو الذي تتم فيه المزاوجة بين المكونات اللغوية والمكونات الأيقونية ، ولو حللنا النص اللغوي السابق لوجدناه يتضمن حجتين اثنتين :

- مارلبورو لها مزايا عديدة : يعرفها المتلقي ويعرفها الجميع ، فهذا شيء مسلم به من لدن الكل، ثم إنها تبدو لنا من خلال صورة العلبتين المفتوحة والمغلقة ومن خلال صور نماذج من السيجارة.

- السيجارة "مارلبورو" خفيفة.

وما قلناه عن الحجاجية الأيقونية (argumentation iconique) في الصورة الأولى نقوله عن الأيقونية التي تتضمنها هذه الصورة. ولكن الإشكال الذي يطرح هنا هو كالتالي : عندما تشتمل الصورة على مكونات أيقونية فقط (وربما مع اسم المنتوج) فهنا ستوظف الأيقونات باعتبارها حججاً ، وسنتحدث بالتالي عن الحجاج الأيقوني ، لكن عندما تشتمل الصورة على جمل وأقوال توظف حجاجيا، وتتضمن في الوقت نفسه أيقونات عديدة (الأشياء objets ، الألوان...) : فهل هذه الأيقونات تكون وظيفة حجاجية ؟ وهل هناك - بالتالي - علاقة بين المكونات اللغوية والمكونات الأيقونية من المنظور الحجاجي ؟ وما طبيعة هذه العلاقة؟ وبعبارة أخرى : هل توظف هذه المكونات كلها حجاجيا ؟ وإذا كان الأمر كذلك ، فما العلاقة بين النمط الأول والنمط الثاني ؟ وهل الأمر يتعلق بتوزيع تكاملي ، بمعنى أن المكونات اللغوية تكون لها وظيفة حجاجية والأيقونية تكون لها وظائف أخرى (تأكيد ، توضيح ، تمثيل...) ؟ إننا نعتقد أن هذين النوعين من المكونات (اللغوية والأيقونية) يوظفان معا حجاجياً ، وأن التكامل والتفاعل بينهما يهم الجوانب الإخبارية الإعلامية كما يهم الجوانب الإقناعية الاستدلالية ، إلا أن النص اللغوي يؤدي وظيفة أساسية تتمثل في تحديد الوجهة الحجاجية للخطاب وتتمثل كذلك في تقييد وحصر الإمكانات التأويلية الدلالية والحجاجية. ويتم هذا التفاعل والتكامل بأشكال عديدة وفي

مستويات مختلفة وتؤدي كلها إلى نتيجة واحدة ووحيدة. فلو أخذنا الصورة (3) التي تتضمن إشهاراً للسيجارة (لاكي سترايك) ، والتي تتضمن نصاً لغوياً إلى جانب العناصر الأيقونية، فإننا نجد نمطاً أولاً من التكامل بين مكونات الصورة اللغوية والأيقونية، فهناك صورة شخص أمريكي ضخم الجثة ، يمتطي دراجة نارية ويدخن سيجارة «لاكي سترايك»، وإلى جانب هذه الصورة هناك النص اللغوي الذي يقول: «السيجارة الأمريكية الأصيلة مصنوعة في الولايات المتحدة الأمريكية»، وهو مكتوب باللغتين العربية والأنجليزية ، الشيء الذي جعل فضاء الصورة فضاء أمريكا بشكل تام ومطلق ، فالشخص الموجود في الصورة ذو ملامح أمريكية (سحنته، ارتداؤه لـ "الدجين"...) والسيجارة أمريكية (لاكي سترايك) اسماً وصنعاً وموطناً ، والنص اللغوي مكتوب باللغة الأنجليزية ، ثم إنه يؤكد أن السيجارة أمريكية أصيلة وأنها مصنوعة في الولايات المتحدة الأمريكية. إذن التكامل واضح وبين في هذا المستوى الأول ، فما يقوله النص اللغوي تعبر عنه الأيقونات أيقونياً ، أما إذا انتقلنا إلى مستوى آخر ، فإن التكامل يكون مرتبطاً بالاختلاف القائم بين اللغة الأيقونية واللغة الكلامية ، وكثيراً ما تلجأ الصورة الإشهارية إلى النمط الأول ، بل وتكتفي به في أحيان كثيرة. والحجتان الأساسيتان الواردتان في هذه الصورة - لغوياً وأيقونياً - هما :

- السيجارة أمريكية
- السيجارة أصيلة

فالحجة الأولى هي أن السيجارة أميركية ، بل وهناك تأكيد على أنها مصنوعة في الولايات المتحدة الأمريكية ، وهذه الحجة معبر عنها باللغة الأنجليزية لتأكيد المصدر الأصلي للسيجارة (أميركا) ولتنسجم المكونات اللغوية مع المكونات الأيقونية، فالنص اللغوي اعتمد اللغة الأنجليزية وهذا على مستوى الأداة والوسيلة ، أما على مستوى المضمون والمحتوى فإنه يقول إن السيجارة أميركية ، فهناك تكامل وانسجام داخل النص اللغوي بين الأداة والمضمون. وهذه المكونات اللغوية تتكامل وتنسجم مع الأيقونات ، وبالضبط مع صورة العلبة التي كتب على غلافها (made in

U.S.A). وقد عبر عن هذه الحجة أيضاً باللغة العربية لأن المتلقي هنا هو العربي ، فالصورة الإشهارية منشورة بإحدى المجلات العربية، (الحوادث). أما ما يعنيه التأكيد على أن السيجارة أميركية فهذا بديهي ومعروف ، فلفظة "أميركا" يرتبط بها - كما أشرنا إلى ذلك من قبل - إطار معرفي ودلالي تتمثل عناصره في: الدولة العظمية - الصناعة والتكنولوجيا - القوة والعظمة - التقدم ...الخ.

أما الحجة الثانية فهي أن السيجارة أصيلة وأنها مصنوعة فعلاً في الولايات المتحدة الأميركية ، وأنها لا تحمل طابعاً مزوراً ، وهذه الحجة تابعة للحجة الأولى، وبهما معاً تكتمل الصورة ، وتكتمل وسائل التأثير والإقناع ، ويتم نقل النموذج الأمريكي المراد نقله (اللباس، الدراجة، السيجارة ، اللغة...). وتكون النتيجة المقصودة التي تؤدي إليها الحجج اللغوية والحجج الأيقونية هي من نمط (هذه هي سيجارتك) أو (هذه سيجارة أمريكا) أو (هذه سيجارة الدول العظمى)، (هذه سيجارة الأقوياء)، (سيجارة الصناعة والتكنولوجيا) إلى غير ذلك..

ولننتقل الآن إلى الصورة رقم (4) التي هي إعلان إشهاري للسيجارة DUNHILL. فهذه الصورة تشتمل على نص لغوي هو : «العالم كله يسلم بأنها أفخر سيجارة في العالم» ، وهو مكون من حجتين : الأولى هي «أن DUNHILL أفخر سيجارة في العالم» (ونلاحظ هنا استعمال أسلوب التفضيل) ، أما الحجة الثانية فهي : «العالم كله يسلم بهذا» ، ونلاحظ أن الكلمات التي تم توظيفها هنا تم انتقاؤها بعناية لتتلاءم مع الحجة السابقة (هذه أفخر سيجارة في العالم)، فهي تؤكد على الكلية والعموم والشمولية (العالم ـ كله ـ أفخر) ، وتؤكد على أن الأمر يتعلق بالتسليم (من المسلمات والبديهيات) لا بمجرد الاعتقاد والظن والتضمين. وما عبر عنه النص اللغوي (أي الحجاجية اللغوية) عبَّرت عنه الأيقونات أيقونياً (أي الحجاجية الأيقونية) : ولاعة من نوع فاخر وممتاز - صورة لنموذج من السجائر الموجودة بالعلبة - السيجارة لها فلتر لؤلؤي وفضي فاخر - النقوش التي تحيط بالصورة الإشهارية فضية وناصعة البياض - ثم إن غلاف العلبة كتبت عليه هذه العبارة (Filter de luxe) - الألوان الموظفة في الصورة... إلخ ، إذن كل شيء في

هذه الصورة فاخر ولؤلؤي ورفيع ، والنتيجة هي (اختر النوع المفضل والفاخر). ومما تجدر الإشارة إليه بهذا الصدد هو أن الربط بين الحجج والنتائج ، داخل العلاقة الحجاجية ، لا بد له من ضامن ، وهذا الضامن هو ما أسماه ديكرو «المبادئ الحجاجية» على غرار مبادئ ومسلمات الاستدلال المنطقي. وهذه المبادئ - خلافاً للمسلمات المنطقية ذات الطبيعة الحتمية والمطلقة - تتصف بكونها عامة ونسبية تدريجية ، وهي عبارة عن قواعد عامة تجعل العمليات الحجاجية ممكنة ، والمبادئ الحجاجية ترد عامة بهذه الصيغة (أو بصيغة مماثلة تبرز طابعها التدرجي): (7)

بقدر ما تجتهد بقدر ما تنجح

بقدر ما تكون التجارة رائجة بقدر ما يكون الربح وفيراً

وهذه المبادئ ينبغي أن نبحث عنها ، بالنسبة لموضوعنا هذا ، انطلاقاً من الحجج المعتمدة وانطلاقاً من البنية الداخلية للصورة الإشهارية.

وإذا عدنا إلى الخطاب الإشهاري الأول الذي درسناه في بداية البحث ، وهو مأخوذ من الصورة التي تحمل رقم (5) من صور المتن (سجائر خفيفة رفيعة فاخرة بالفلتر اللؤلؤي) ، فإن المبادئ الحجاجية التي يقوم عليها هذا الخطاب ، يمكن أن تكون من نمط :

- بقدر ما تكون السيجارة خفيفة بقدر ما يكون الإقبال عليها متزايداً.
- كلما كانت السيجارة رفيعة وفاخرة ، كلما كانت النوع المفضل.

ويمكن تخيل مبادئ حجاجية أخرى بحسب المتكلمين وبحسب مقاصدهم وسياقاتهم التخاطبية والتواصلية.

نصل بعد هذا إلى سؤال جوهري هو كالتالي : كيف تتم معالجة العناصر الأيقونية في البنية التصورية ؟ وهل تتم ترجمتها إلى عناصر دلالية ؟ وهنا يمكن التمييز بين مواقف عديدة :

1 - الموقف الذي تبنته الباحثة الفرنسية Odile Le Guern :

وهو أن العناصر الأيقونية يتم تحويلها من قبل المتلقي إلى مجموعة من البنيات القضوية. إذن فتحليل هذه الأيقونات ودراستها لا بد وأن يمر بمرحلة التأويل القضوي (Interprétation propositionnnelle) لأن الصورة تمثل بشكل تركيبي، لمجموعة من الأشياء ومجموعة من

المحمولات التي لا تنفصل عنها في التمثيل البصري. ولتلقي صورة ما ، فإنه من الضروري القيام بنشاط تحليلي تفكيكي يتم بواسطته التمييز والفصل بين الموضوعات ومحمولاتها وصفاتها (8). فهذه الباحثة ، ترى أنه لا يمكن الاعتقاد بوجود وحدات مقابلة لكلمات اللغة في الصورة ، وهي ترى أن العمل الحجاجي يرتبط بالدرجة الأولى بالمتلقي ، فهو الذي ينشىء البنيات القضوية ، أما الدور الحجاجي لمرسل الرسالة البصرية فإنه يتحدد في وضع قيود توجه التأويل القضوي للصورة من قبل المتلقي. وهناك ثلاثة وسائل يملكها المرسل لوضع هذه القيود :

- البنية الداخلية للصورة.
- استعمال الإيديولوجيا.
- المزاوجة بين الرسالة البصرية والنص اللغوي (9)

ونعتقد - نحن - أنه لا يمكن تبني هذا الموقف لأنه يجعل الأمور أكثر تعقيداً مما هي عليه في الواقع ، بحيث لابد وأن يمر فهم الصور وتحليلها، بل ومختلف الظواهر الأيقونية عبر التأويل القضوي، ونتساءل، هل يمكن تعميم هذا على السلوك غير الكلامي (Non Verbal) وعلى الأنماط التواصلية الأخرى ؟ وهل هناك ما يدعم هذا في البحوث والدراسات المنجزة حالياً في البيولوجيا واللسانيات وعلم النفس المعرفي وفلسفة الذهن والعلوم المعرفية بوجه عام ؟

2 - الموقف الذي نتبناه نحن مبدئياً (فنحن لم نطلع على كثير مما أنجز بخصوص هذا الموضوع في كثير من المجالات العلمية) ، ويتمثل في أن العناصر الأيقونية تُعالج بنفس الطريقة التي تعالج بها الوحدات اللغوية في البنية التصورية. فهذه البنية تعتبر المستوى الوحيد للتمثيل الذهنية الذي تعالج فيه - وبشكل متماثل ومتلائم - كافة المعلومات اللسانية والحركية والحواسية (linguistiques, motrices et sensorielles). فنحن نعبر حواسياً عن دخل كلامي، ونعبر كلامياً عن دخل حواسي، ونعبر أيضاً حركياً عن دخل حواسي أو كلامي ، ويمكن أن نعدد الأمثلة في هذا المجال، فلا فرق بين الحجاج الأيقوني والحجاج اللغوي، ويمكن تعميم نموذج جاكندوف على كثير من الظواهر، وإن كان هناك الكثير مما ينبغي أن ينجز خاصة في المستوى التمثيلي

والإجرائي.

3 – يمكن إيجاد حلول ومعالجات أخرى انطلاقاً من النظريات الذهنية والمعرفية الحديثة : نظرية النماذج (Jhonson - Laird) – نظرية الأطر – نظرية الخطاطة... الخ.

خاتمة

لقد حاولنا في هذا البحث إبراز بعض الجوانب الحجاجية للصورة الإشهارية ، سواء منها النمط المشتمل عل المكونات الأيقونية فقط ، أو النمط الذي تتم فيه المزاوجة بين العناصر اللغوية والعناصر الأيقونية، وقد تم التركيز في هذا الإطار على النقط التالية :

- الحجاجية الأيقونية.
- مظاهر التفاعل والتكامل بين النص اللغوي والمكونات الأيقونية ولا ندعي بعد ذلك أننا أحطنا بالمظاهر الحجاجية لمكونات الصورة الإشهارية. أما الجوانب المعرفية والإيديولوجية والنفسية والاجتماعية واللغوية والفنية والسينمائية وغيرها فلم تكن تشكل موضوع هذا البحث ولا تدخل في نطاق هدفه المحدد ، وإن وردت في ثنايا العرض بعض الإشارات الطفيفة والسريعة إلى هذه الجوانب. وحسبنا أننا حاولنا تقديم بعض المقترحات الجديدة والمتواضعة في هذا المجال.

فإذا كانت البحوث القليلة والمعدودة التي عالجت الحجاج في الصورة الإشهارية (ونقصد أعمال Odile Le Guern و Michele Pauget... بالخصوص) قد استندت إلى مرجعية تقليدية إلى حد ما، وقامت بالمزاوجة بين المقاربات الحجاجية الكلاسيكية التي تنتمي إلى البلاغة القديمة والحديثة أو المنطق الطبيعي (جون بليز غرير J.B. Grize ، حاييم برلمان Perelman ، ...) وبين البلاغة والسيميولوجيا واللسانيات البنيوية (أعمال يلمسليف – مارتيني – غريماس – رولان بارث...) ، فإننا تبنينا نظرية لسانية حديثة هي نظرية "الحجاج في اللغة" ، ولم يسبق حسب علمنا ، أن طبقت هذه النظرية على الصورة الإشهارية أو الظواهر الأيقونية بشكل عام. وإذا كنا – في بحوث سابقة – قد حاولنا توسيع مجال تطبيق هذه النظرية ، وطبقناها بالتالي على الخطاب

القرآني والنص الشعري وعلى الأمثال والعامية والاستعارة بعد أن كان تطبيقها محصوراً في الظروف والروابط والأدوات الحجاجية ، فإننا حاولنا في هذا البحث طرح أسئلة جديدة وارتياد فضاءات أخرى. وهذا العرض إن هو إلا محاولة أولى لدراسة الجوانب الحجاجية والمعرفية (التصورية) في الصور الإشهارية ، تتلوها محاولات أخرى ، والله الموفق للصواب.

الهوامش:

1 – ورد هذا النص في الصورة الإشهارية التي تحمل رقم (5) من صور المتن المثبتة في آخر المقال.

2 – أوديل لوغيرن (O. Le Guern) : "*Approches d'une étude argumentative de l'image*" الصفحة : 165.

3 – انظر عناوين هذه المقالات في لائحة المراجع.

4 – طه عبد الرحمن : *التواصل والحجاج* ، منشورات كلية الآداب بأگادير 1994 ، ص :

5 – جاكندوف : *Semantics and cognition*, MIT Press ، 1983

6 – جاكندوف : نفس المصدر ، ص : 17.

7 – يمكن الرجوع إلى أطروحتنا للدكتوراه ، ففيها فصل خاص عن المبادئ الحجاجية (Topoi) ، انظر تبث المراجع.

8 – O. Le Guern : مصدر سابق ، ص : 168 – 169.

9 – نفس المصدر ، ص : 170.

المراجع :

– طه عبد الرحمن: التواصل والحجاج، (سلسلة الدروس الافتتاحية، الدرس العاشر)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، أگادير 1994/93.

– العزاوي أبو بكر : "نحو مقاربة حجاجية للاستعارة" ، مجلة *المناظرة* ، الرباط ، العدد : 4 ، مايه ، 1991.

– العزاوي أبو بكر : "الحجاج والشعر : نحو تحليل حجاجي لنص شعري معاصر" ، مجلة *دراسات سيميائية أدبية لسانية* ، فاس ، العدد :7 ، 1992.

– العزاوي أبو بكر : "البنية الحجاجية للخطاب القرآني : سورة الأعلى نموذجاً" ، مجلة *المشكاة* ، وجدة ، العدد : 19 ، 1994.

– العزاوي أبو بكر : الأمثال الشعبية : من التحليل المنطقي إلى التحليل الحجاجي" ، ندوة

"جوانب من الثقافة الشعبية بالدار البيضاء ونواحيها" ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالبيضاء – عين الشق ، 19 – 21 يناير 1994.

– مفتاح محمد : *دينامية النص* ، المركز الثقافي العربي ، ط 1 ، البيضاء ، 1987.

- Anscombre (J.C.) et Ducrot (O) . *L'argumentation dans la langue,* Edition P. Mardaga, Bruxelles, 1983.

- Azzaoui (B) : *Quelques connecteurs pratiqures en arabe littéraire: Approche argumentative et polyphonique,* Thèse de Doctorat unique E.H.E.S.S., Paris, 1990.

- Ducrot (O) : *Les échelles argumentatives,* Minuit, Paris, 1980.

- Grize (J.B.) : *De la logique à l'argumentation,* DROZ, Genève, 1982.

- Jackendoff (R) : *Semantics and cognition,* MIT Press, 1983.

- Le Guern (O) . "Approches d'une étude argumentative de l'image", in *l'Argumentation,* Presses universitaires de Lyon, Lyon, 1981.

- Le Guern (O) : "Le rôle argumentatif des connotations dans l'image", in *Argumentation et valeurs,* 5 Colloaue d'Albi 1984.

- Pauget (M) : "Image, récit et argumentation dans un texte didactique destiné a des jeunes enfants en R.D.A.", in *L'Argumentation,* Presses Universitaires de Lyon, 1981.

- Prelman (C) et Olbrechts - Tyteca (L) : *Traité de l'argumentation la nouvelle rhétorique,* Editions de l'institut de Sociologie de l'Université Libre de Bruxelles, 1958.

السرد الفيلمي: مقاربة سردانية للحكاية الفيلمية

عبد الرزاق الزاهير
كلية الآداب بنمسيك - الدار البيضاء



السرد الفيلمي: مقاربة سردانية للحكاية الفيلمية

عبد الرزاق الزاهير
كلية الآداب بنمسيك - الدار البيضاء

تقديم :

كيف نكون في عصر الصورة، نتنفسها، نستقبل عدداً لا متناهياً ، نقتطع عوالمنا، تمثلاتنا، قيمنا انطلاقاً مما تفرضه علينا، ونظل مع ذلك مستسلمين، فلا نضع أية مسافة تمنحنا القدرة على فهم الصورة وإدراك آليات اشتغالها وقدراتها على الفعل فينا ؟... من هنا كان على هذا البحث أن يساهم بقدر متواضع في مقاومة هذه الأمية البصرية ، لما لمثل هذه الخطابات من أهميات معرفية وتربوية وحضارية.

من هنا جاء اهتمامي بالحكاية الفيلمية داخل الخطاب السينمائي ، وهو اهتمام يتسجل في مقاربة سيميائية سردية تعتبر الفيلم خطاباً بصرياً له طرائقه الخاصة في الحكاية وفي كيفية الاشتغال والتبنين.

الحكاية الفيلمية :

يراد بالحكاية هنا النوع القصدي الواعي بالأدوات الذي يتقصد غاية جمالية مقصودة أي بناء الرامية إلى بناء المحكي بناء فنياً يراعي مجموعة من المعايير والأسس الحكائية. وهذا النوع يقتضي في البدء اقصاء الحكاية ذات الشكل النفعي المباشر ، كما يستلزم تصنيفاً جديداً يفصل بين كل هذه التحققات الحكائية من خلال معيار الوسيط أي الحامل أو الدال المحدد أي الأداة التقنية التي تمر الحكاية بواسطتها ، فقد تكون شفوية تعتمد على الإدراك السمعي ، وقد تكون مكتوبة تنفذ الورق والكتابة حاملاً أو وسيطاً ، وقد تكون سمعية بصرية تعتمد على

الصورة المتحركة أو الثابتة أو على المشهد الحركي... من هنا لن نتحدث في هذه الدراسة عن الحكاية خارج الوسيط الذي يميزها ، وإلا فسنتحدث عن نفس الحكاية في نهاية المطاف رغم تعدد وتنوع الوسائط إذن الحكاية ليست سابقة على الوسيط ولا وجود لها إلا به ومعه.
يبقى السؤال الأكثر وروداً هنا هو كيف يؤثر الوسيط في بناء الحكاية ذات الوجود عبر تاريخي وعبر ثقافي ؟
ماذا يشترط من تعديلات وتغييرات لبناء الحدث أو الشخصية أو غيرها من المكونات ؟
هل الوسيط عامل حاسم في عملية الإدراك ؟
من هذه الأسئلة الأولية المبرزة لأهمية الوسيط ، ومن احتواء الحكاية الفيلمية المركبة لكل الأشكال الحكائية السابقة عليها (شفوية ـ مكتوبة ـ مسرحية...) كان اختيارنا لها دون غيرها علماً منا بأن الفيلمي كمركب يستضمر البسيط سمعياً كان أم بصرياً (انظر العلاقة التداولية لاحقاً).
إذن المراد بالحكاية الفيلمية هنا هو الحكاية المركبة السمعية البصرية المبنية على علاقة غير مباشرة بين الحاكي وبين المحكي له...، وهذا المستوى من الحكاية التصنيفية كاف لا قامة بحث دقيق ومنظم ، إلا أن مشروعنا يتعدى ترتيب الأنواع وتصنيفها.
ولما كان الداعي إلى البحث هو الانطلاق من الخصائص والمكونات المشكلة لشكل حكائي خاص لدراسة كيفية تَبَنْيُنها ورصد تفاعلاتها وتعالقاتها وإدراك الآليات المتحكمة في انتاجها واستقبالها. ليتم من خلال ذلك كله بناء نظرية عامة للحكاية ، فإن الخصائص والمظاهر المميزة لا تكون إلا نقطة انطلاق بسيطة وأولية.
هدف كهذا يفترض أن يقتصر البحث فيه على شكل خاص من الأشكال الحكائية... ولما كان اختيار أحد هذه الأشكال محكوماً بميولات ذاتية وموجهاً بمواقع نظرية وتحليلية ، فقد اختار البحث التركيز على تحليل الحكاية الفيلمية ولهذا الاختيار عدة مسوغات وأهداف من الأهمية بمكان (انظر الكتاب ص 12 إلى 14).

الفصل النظري :

من الصعب على دارس السينما من منظور سرداني أن يتجاهل الأعمال النظرية والنقدية أو أن يرسم لها حدوداً دقيقة : فالطبيعة المركبة للحكاية الفيلمية وتعدد وظائفها ومكوناتها أثر في تعدد الكتابات والمقاربات مما جعل البعض يعتقد بصعوبة تحديد هذه الظاهرة إن لم تكن مستحيلة. من هنا كان لزاماً أن تتعمد زوايا النظر ، وتختلف منطقاً ومنهجاً وغاية ، وهو ما اعتبرته عائقاً في البداية أمام الباحث الذي لا يستطيع دراسة الحكاية مباشرة دون إعادة بناء هذا الركام النقدي بناء جديداً (انظر نقدنا لها ص 16-17-18) بعيداً عن التجزيئية ، وعن الوصفية والمعيارية.

هكذا أستطيع أن أحدد زاوية النظر التي تبناها عملي وتحديد موقعها ومجالها وجهازها المفاهيمي على الشكل التالي :

* الحكاية الفيلمية حكاية مركبة سمعية بصرية تتشكل وفق علاقة غير مباشرة بين الحاكي والمحكي له.
* لدراسة الحكاية الفيلمية أهمية متعددة نظرياً وتربوياً وإبداعياً وحضارياً ، وأهميتها القصوى تتمثل في سعيها نحو بناء نموذج تحليلي عام للحكاية الفيلمية.
* مجال البحث سينصب على الحكاية الفيلمية ومقاربتها من منظور سرداني متجاوز للعديد من أخطائها (ص 18).

من كل هذا اتخذ عملي وجهتين :

وجهة نظرية تؤسس التصور النظري للعمل ووجهة تحليلية تعمق أسئلة البحث في الاشكالية، وتحاول بناء نموذج تحليلي انطلاقا منها.

أ- ركزت في الوجهة النظرية على الدراسات التي تناولت السينما كشكل حكائي ، وعرضت أهمها في شكل نماذج : فانوة ـ جوست ـ گودرو ـ ميتز... مركزا بالأساس على مستويين مرجعيين (المصادر المستقى منها الجهاز المفاهيمي) ووصف تركيبي (تتبع المراحل وتركيبها واستخلاص تصور يمكن من دراستها نقدياً لمعرفة حدودها وإمكانياتها) ثم إبراز النتائج.

ولا بد هنا من الإشارة إلى أنها أمدتني بمجموعة من المفاهيم

التصنيفية والوصفية التي لا غنى للباحث في الحكاية الفيلمية عنها.
ب- الوجهة التحليلية (الفصل التطبيقي) :
ولما كان تحليلي ينطلق من زاوية نظر مخالفة تماماً للنماذج المدروسة في الفصل النظري الذي يرى الحكاية نتيجة لمجموعة من التفاعلات الداخلية ، فقد كان من الضروري أن يسير في اتجاه مخالف لهذه النماذج ، أن ينطلق من داخل الحكاية الفيلمية ليؤسس تصورا لها بعيدا عن المقارنة والتصنيف. من هنا كان الوسيط الفيلمي هو المنطلق ، به تتحدد الحكاية وتتحقق وهو ما أملى علينا الأشتغال على المكون السمعي والبصري والتعامل معه عبر مراحل :
1- اللغة الفيلمية : وقد قسمناها - تحليلياً ليس غير - إلى لغتين :
أ - لغة بصرية :
الفضاء الفيلمي
حركات الكاميرا
زوايا النظر
ب - لغة سمعية :
الكلام : حوار ، مناجاة...
الموسيقى : داخل ، وخارج
الأصوات : طبيعية ، صناعية...
دراسة كل مكون على حدة ثم تركيب اللغة الفيلمية من خلال تفاعل العنصرين الواردين.
2- البنية السطحية : تركيب المستوى السطحي للفيلم (رصد العلاقات، المكونات الصغرى على مستوى اللقطة والمقطع والدائرة) تركيبياً ودلالياً...
3- البنية الحكائية الكبرى : إعادة تفكيك الحكاية الفيلمية على مستوى البنية العميقة أي النصوص الحكائية الصغرى المكونة للبنية الحكائية الكبرى : تفاعل النصوص: الحدث، الزمان، المكان ، الشخصيات إلى جانب الحكايات الصغرى.. ليتشكل نص يؤدي مجموعة من الأبعاد (دلالية معرفية تداولية...) أي بمعنى التركيز على العلاقات الداخلية بين النصوص من جهة، وعلى العلاقات السردية الحكائية بين المبدع والنص

والمتلقي من جهة ثانية. هذا المستوى من التحليل هو الذي أدى إلى بناء تصور عام وشامل للحكاية الفيلمية أسميناه بالبنية الحكائية الكبرى.
ولهذه الغايات التحليلية كان من المفيد أن نتتبع كل المكونات داخل نص فيلمي واحد، لأنه لا يمكن بناء نموذج نظري كذلك الذي أطمح إليه متعدد المتن، مقتطع من مكونات متناثرة من أفلام متفرقة ومختلفة ، لأن الهدف الأساسي هو بناء نموذج نظري للحكاية الفيلمية كشكل هارب ومفترض تسعى كل الحكايات الفيلمية المحققة إلى انجازه وتحقيقه. إذن وصل بنا الفصل النظري إلى بناء تصور منهجي يعتبر الحكاية الفيلمية حكاية كلية تتحقق وفق بنية حكائية ضمنية ونتيجة تعالق كل مكوناتها الداخلية.

الفصل التطبيقي :

لكي يكون البحث ذا كفاية تحليلية عليه أن يصف هذه الحكاية الفيلمية الكلية ويتتبع كل تمفصلاتها الداخلية. ولكي يتأتى له ذلك ، عليه الإشتغال على نموذج إبداعي واحد ، فكان اختياري لفيلم "الكيت كات" للمخرج داود عبد السيد 1991 وهو يتسجل داخل نفس الحكاية الفيلمية وإن اختلف التحقق من نوع فيلمي إلى آخر ، ولكي يتخلص التحليل من ذاتية الاختيار فقد رسم شبكة للتحليل ، تعزل المكونات عزلاً صارماً تدرسه في لغته وفي مكوناته النصية وتمفصلاته الكبرى ، وبنياته الدلالية والتداولية والمعرفية ، انطلاقاً من كون الفيلم نصاً منفتحاً على مجموعة من المقاربات السيميو طبقية والسردية... ولن يتم هذا التحليل إلا من خلال عملية مشاهدة متكررة تقطيعية للفيلم تتخذ من المقطع الوحدة السردية الأصغر ومن اللقطة أصغر وحدة نصية ، ثم تعيد تركيب الفيلم من اللقطة إلى المقطع إلى الدائرة إلى النص الذي يجزأ من جديد إلى تمفصلاته الكبرى ، ثم يُركب في بنية نصية عميقة تقرأ دلاليا وتداوليا.

استنتاجات التحليل:

إذن بعد مشاهدات متكررة من خلال جهاز الفيديو ومن خلال دراسة

احصائية استنتجنا ما يلي : أن لغة الفيلم البصرية كانت تركز على ثبات الكاميرا التي لم تغير موقعها المقابل للموضوع المؤفلم ، وقد قابل هذا الثبات ثبات في الحقل ، وقد نتج عن هذا الأخير ثبات الشيء المعروض، مما جعل حركات الممثلين مقيدة بالحقل الثابت ، وانحصر الانفتاح خارج الحقل على المستوى السمعي ، كل شيء إذن في ثبات وأمام عين ثابتة ، وحتى المقاطع التي تحركت فيها الكاميرا كانت تسعى إلى البحث عن موقع للتصوير خال من أية وظيفة جمالية أو تعبيرية ، وقد نضيف إلى ضيق الفضاءات ارتباط الكاميرا بعين الراوي الخارجي الذي ينتمي إلى عالم السرد: (ضعف تعدد المواقع وعدم احالتها على الداخل) مما استحال معه دخول المتفرج في علاقة مباشرة مع الشخصيات : (المتفرج قابع خلف الكاميرا تُعرض أمامه الأشياء دون أن تعنيه في شيء).

كما لاحظنا على التأطير داخل الفيلم التصاقة بالشخصية وبمكان الحوار (لقطات مقربة جداً) مع غياب شبه تام لخارج الحقل (كل شيء يعرض أمامنا) ، وهي محاولة لإشباع معرفة المتفرج كما اعتادت السينما العربية ذلك (غياب الفراغ ، الامتداد خارج الحقل..) ، إذن التأطير اتسم بتركيب بسيط لحقل الرؤية ، المبدع إذن لم يهتم بتركيب الفضاء الفيلمي ولا الفضاء الحكائي ، ومن ثم ربط المتفرج مع المتخيل علاقة صوتية وهو ما لا يتطلب مجهوداً ادراكياً نشيطاً.

كما يلاحظ على الفيلم غلبة الرؤية من الدرجة الصفر المحيلة على راء خارج عالم الحكاية أي على ميتاسارد يقبع خلف الكاميرا ، تخللتها مناوبة استبدالية إذ تحل عين الشخصية محل عين السارد (انظر ص 67-68).

إذن نحن ننظر بميادين زاوية خارجية في وضعية ثابتة إلى مجال ضيق للرؤية. هذه أهم سمات اللغة البصرية لفيلم الكيت كات.

أما اللغة السمعية ، فقد هيمن عليها الحوار الذي ظل حاظراً في كل المقاطع ما عدا مقطعين وهو ثنائي يجسد في الغالب تقابلاً سطحياً يشذ عنها حوار الأب والابن في عنف درامي. أما الموسيقى فقد تكررت في نغماتها على مستوى الداخل والخارج وظيفتها كانت تواصلية أكثر منها

تعبيرية أما الأصوات فقد كانت تساهم في تحسيسنا بواقعية الأحداث، وقد تكررت بعضها لغايات سردية وتعبيرية ، تفاوتت سمات هذه اللغة وتناغمت أحياناً ، في حين أن العلاقة بين اللغتين السمعية والبصرية لم تكن تتحقق دائماً بنفس الكيفية (تكامل، تناقض، اختلاف، تمطيط، استقلالية ، تركيب...)

هكذا تكون الحكاية الفيلمية في هذا المستوى (السمعي البصري) قد غلبت الجانب السمعي وقدمت من خلاله معارف تفوق ما قدمته الصورة مما جعل البصري يرتبط بالسارد والسمعي بالشخصيات أي أن شخصيات الفيلم كانت تسمع أكثر مما كانت ترى : اللغة الفيلمية (تعويض السمعي للبصري).

لن أتعد هنا المستوى الأول من هذه اللغة أي اللقطة (لأترك للقارئ فرصة الاطلاع المباشر على الكتاب جملة وتفصيلاً) التي أكثر منها المبدع من لقطات مكبرة فمقربة مع التقليل من اللقطات العامة ، وهو ما جعل في نظري الفيلم فيلم شخصية ، وجاء إيقاع اللقطة بطيئاً لارتباطها بالكلام والمناجاة...

اللقطة إذن بسيطة في محتواها فقيرة بلاغيا مما لزم الاهتمام بعلاقات التجاوز مع غيرها (غياب البناء الداخلي للقطة ، التأطير ، اللون، الإضاءة...)

هكذا تكون المقطع من عدة لقطات ومن عملية مجاورة تقليدية لهذه اللقطات. فكيف تمت عملية المجاورة هاته ونشأ المقطع ؟

انظر الكتاب (ص. 76 إلى 78)

النتائج النهائية (خاتمة الكتاب) ص 111.

يمكن أن نخلص من دراستنا التحليلية لفيلم الكيت كات إلى مجموعة من النتائج قابلة لأن تُعمم على الحكاية الفيلمية أيا كان نوعها :

أ – لا يمكن الحديث عن الحكاية الفيلمية بمعزل عن الوسيط البصري والسمعي وأدواته التقطيعية والتنظيمية ، بمعنى أن لا حكاية خارج الفيلم.

ب – ينتج عن النتيجة الأولى أن بإمكان دارسي الفيلم والباحثين في الحكاية الفيلمية أن يستغنوا عن المقاربات الخارجية والآتية من أشكال

حكائية غير فيلمية ، أي أن بإمكان الدارس أن يستنبط خصائص الحكاية الفيلمية من الدراسة الداخلية لهذا الفيلم ، وهذا لا يمنع من الاستفادة من الأدوات الإجرائية التي أثبتت فعاليتها في دراسة الأشكال الحكائية ، إذ أن هناك فرقاً بين توظيف أدوات كاشفة وبين إسقاط نتائج الأبحاث في المجالات الأخرى على المجال المدروس.

ج - من الدراسة الداخلية للحكاية الفيلمية تبين أنه لا يمكن الاستغناء عن المكون التداولي المتمثل في العلاقات الممكنة بين المبدع والمُتلقي وفي الاقتضاءات الثقافية والاجتماعية التي تجعل من متلقي الفيلم مُبدعاً وحيداً لهذه الحكاية ، بل تجعل من صانعه متلقياً لنماذج ابداعية سابقة.

د - صحيح أن بإمكاننا تصور أن الظاهرة الفيلمية تشترط عملية تلقيها وانتاجها، غير أن عملية الانتاج والتلقي في حقيقة الأمر عملية بنائية إدراكية وثقافية أي أننا نخضع في إدراكنا للحكاية الفيلمية للشروط التي يفرضها المعطى من جهة ، ولمنوذج إدراكي تتحكم فيه معطيات نفسية مركبة ومعطيات ثقافية من جهة ثانية ، ولما كانت طبيعة هذه المعطيات النفسية والثقافية لم تتضح بعد بشكل جيد في المجالات المهتمة بهذا النوع من الظواهر ، فإنما تظل افتراضات قابلة لأن تنمو وتتطور بتطور العلوم وبتطور دراسة الظاهرة الفيلمية نفسها، وبعبارة أخرى فإن بإمكان دراسة السينما وتحليل الحكاية الفيلمية أن يُقدما للبحث في المجال الإدراكي نتائج باهرة ، وأن يُساهما في دراسة الآليات المسؤولة عن إنتاج وتلقي وتأويل الحكاية أياً كان تحققها الظاهري.

وإذا افترضنا أن الآليات الإدراكية والملكات الذهنية المسؤولة عن انتاج وتلقي الحكاية (فيلمية أو غير فيلمية) هي آليات وملكات كلية مرتبطة بتبنين الدماغ البشري، فهل يمكن لدراسة الحكاية أن تقدم نموذجاً ذا كفاية تفسيرية ، أي نموذجا قادراً على وصف كيفية اشتغال هذه الآليات والملكات.

تأويل التزامن في نسق الصورة :
مسارات الترجمة السمعية البصرية

أحمد العاقد
المعهد العالي للصحافة - الرباط

1 - مدخل نظري :
تتميز حقول الترجمة المعاصرة بتعدد أنماطها النصية وتشعب أبعادها الخطابية مما يفردها داخل المشهد العلمي العام ؛ وما يجعلها مجالاً معرفياً نوعياً ملامستها لمختلف الأشكال اللغوية : لفظية كانت أو غير لفظية.. ومتى أمعنا النظر في طبيعة فروعها النوعية ، وجدنا الترجمة السمعية البصرية Audio-Visual Translation أعقد نمط وأبرز بعد بحكم ارتباطها بشبكة الإنتاجات النصية لسيرورة التواصل الوسائطي. ومعلوم أن المعطيات النظرية والإجرائية للترجمة السمعية البصرية تأثرت بإفرازات الثورة المعرفية الحديثة المنتجة لفضاء تواصلي تسود فيه العناصر التقنية والأذهان الآلية وفقاً لإبدال تواجه الإنسان والآلة (1).

بناء عليه، تختلف الترجمة السمعية البصرية عن الترجمة العامة لأنها - أخذاً بما نتصوره - تتقيد بالمبادئ الكلية المتحكمة في التواصل الوسائطي ببعديه : التقني والذهني. فإذا كانت الترجمة العامة عملية نصية تعيد إنتاج الخطاب المصدر لسانياً ومعرفياً من خلال تشكيل خطاب تواصلي جديد ، فإن الترجمة الوسائطية Media Translation تدخل في الإعتبار الضوابط المعرفية لتشغيل الوسيط، أو لنقل - بتعبير شميت (1992) Schmidt - إنها تنخرط في الثقافة الوسائطية (2). وعلى الجملة، تستند الترجمة السمعية البصرية إلى المعطيات

الناتجة عن تداخل معارف عملية عديدة ومدارك فكرية سديدة: علم النفس، الفلسفة، اللسانيات، علم الحاسوب، الدراسات التواصلية وغيرها.
من جهة تحليلية ، نستحضر تمييز سبربر وولسن (1989) Sperber & Wilson بين نموذجين للتواصل الإنساني : أولهما ، لساني سنني يقرن العملية التواصلية بجدلية تركيب النص وتفكيكه باستخدام قواعد لغوية ومعرفية مشتركة ؛ وثانيهما ، فلسفي استدلالي يشترط في الإنجاز التواصلي ترابط إنتاج الأدلة وتأويلها تبعاً لسيرورة ذهنية منطقية الإفتراضات والإستنتاجات.. ونذهب إلى أن الترجمة السمعية البصرية تتميز بتوفيقها بين النموذجين لتحصل نموذجاً سينمائياً Semiotic Model قادراً على تأطير ظواهر التواصل الوسائطي.
وعلى التفصيل، نجنح إلى مطارحة بعض الأوليات النظرية الخاصة بترجمة نصوص الوسائط السمعية البصرية، بغية النهوض بوصف سينمائي معرفي لنسق الصورة التلفزية والسينمائية. على أننا سنقتصر على ملامسة مبدأ التزامن Synchronisation Principle لضبط المسارات الإنجازية لفعل الترجمة بدءاً من الإدراك ، مروراً بالفهم والتأويل ، ووصولا إلى إعادة تشكيل التزامن.

أما في مقام دراستنا ، فإننا ندخل في الإعتبار الوسيط إذ إنه ليس آلة عمياء تنفعل سلباً بالمعطيات المدخلة والمخرجة ، بل إنه عقل تقني يمتلك لمسات خاصة في تلقي المضمون وكيفية إعادة تنظيم أشكاله. وحاصل المقولة المطابقة للوسيط والخطاب تحكم التقنيات الآلية في التعبير الإنساني ومراقبة أشكاله في مرحلة الإنتاج كما في مرحلة إعادة الإنتاج (الترجمة) ومرحلة التلقي.
أنظر مكلوهان (1966) Mc Luhan.

2 – عن نسق الصورة وإعمال الترجمة :

يستلزم الحديث عن ترجمة بنيات الصورة ، بسط الكلام عن مكوناتها التركيبية ، وظائفها الدلالية وسياقاتها التداولية. ومن ثمة ، نعمد إلى

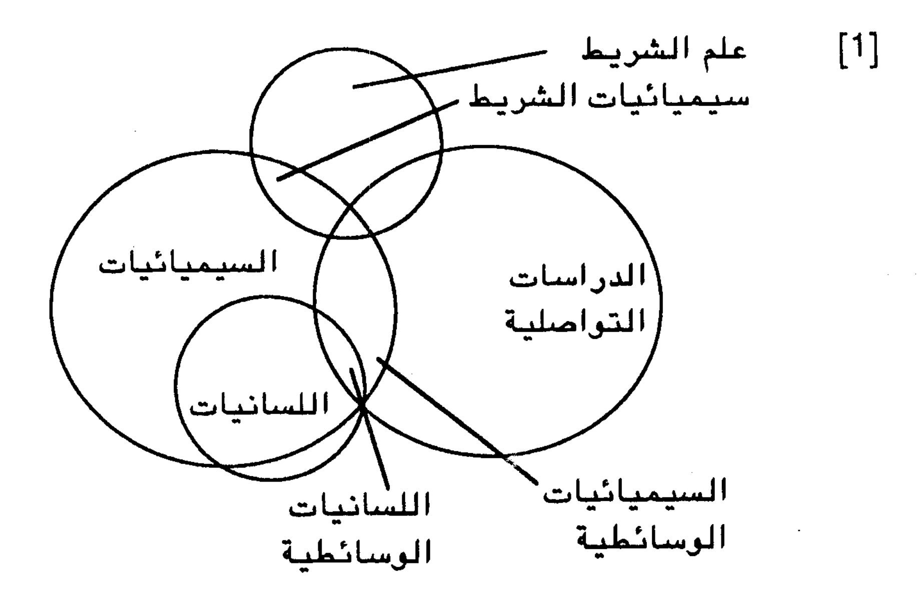
ضبط المحددات البنيوية للصورة في شتى تجلياتها وتحققاتها.
بدء ، نفترض أن الصورة نسق يشمل مكونات قاعدية وعلاقات وظيفية؛ فالمكونات تتضمن الأدلة Signs بأنماطها الخطية ، الصوتية والمرئية ، وأما العلاقات فتعير الأبعاد الإحالية للأدلة بما يجعلها قابلة للفهم والتأويل. ولما كانت الصورة Image مبنية على تسلسل دليلي منسجم، فإننا نسحب عليها إسم النصية لتصبح بذلك نسقاً نصياً يتصف بالتماسك والإنسجام. إن الفرضية النسقية للصورة تنزلها منزلة النص السيميائي المزاوج بين اللغة اللفظية وغير اللفظية في شكل لغوي متجانس (3). وعلى الصعيد المعرفي ، تشكل الصورة تمثيلاً نمطياً للعالم وأوضاعه المتباينة ، إذ تصوغ نماذج ذهنية تؤطر التعالقات التفاعلية بين الذات ، اللغة والمعرفة. والأجدر من ذلك أنها تشيد مساراً تواصلياً فنياً يحفز الذاكرة الدلالية والإجتماعية في إنجاز تأويلات متعددة.
وانسجاماً مع مساقنا الخاص ، ندمج مقررات الفرضية النسقية المعرفية لنص الصورة من أجل وصف تحققاتها عبر الوسائط التواصلية خصوصاً التلفزية والسيميائية. ومن ثمة ، نذهب إلى أن الترجمة السمعية البصرية لن تتقوم إنجازاتها النصية إلا إذا ربطت نص الصورة (مكوناته الدليلية ووظائفه المعرفية) ببنية الوسيط medium الذي يبلغه تداولياً. هاهنا ، نؤصل نظرياً للترجمة الوسائطية التي تستفيد بالأساس من الدراسات التواصلية والسيميائيات الوسائطية Media Semiotics. فلنقارب نسق الصورة باعتباره خطاباً وسائطياً ، ولنردف ذلك بتحديد أبعاده المعرفية المعممة.

1.2. الصورة الوسائطية : الخطاب والمعرفة :

تندرج صورة الوسائط التواصلية – من الجهة النظرية – في مجال السيميائيات الوسائطية التي أصلها بنتيلي (1981) Bentele بما أنها حقل لتفاعل المعارف المتقاطعة للتواصل وعلم الأدلة كما تبرز في البنية (1) :

[رسم بياني]

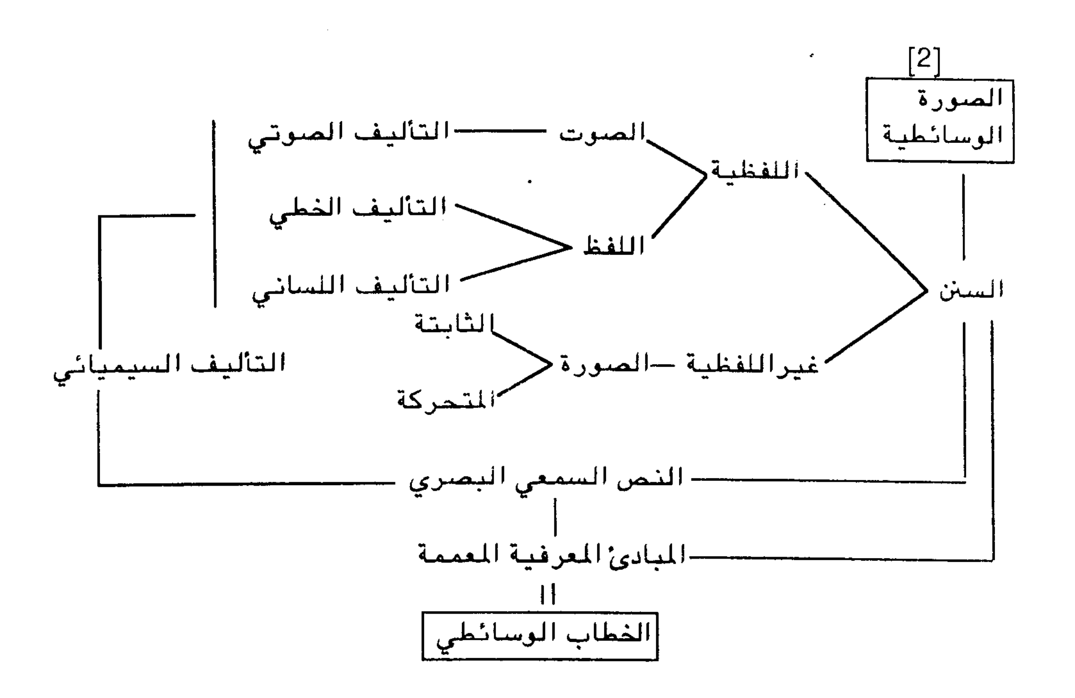
[1]



ومتى علمنا أن مباحث السيميائيات الوسائطية تشكل مقاربة نصوص الوسائط التواصلية بمختلف تحققاتها ، لفن نبعد الصورة لكونها لغة وسائطية تتولد وفق نمطين لغويين : اللفظي verbal وغير اللفظي non verbal. ومعنى ذلك أن الصورة الوسائطية نسق نصي معرفي يستثمر المولدات التقنية لإنجاز مسارات تواصلية فنية.

إن الصورة في النصوص السمعية البصرية تنهض على أساس تآليف سننية محكمة إن على مستوى الهندسة Geometry (الخطوط ، الأشكال المجردة..) أو المعمار Architecture (البناء ، التوازي...) أو البلاغة Rhetoric (التضمينات ، التعدد الدلالي...) (4). وعلى الجملة ، يخضع النص الوسائطي المولد للصورة لأنماط سننية وتأليفية نحددها في [2]:

[2] الصورة الوسائطية
رسم بياني



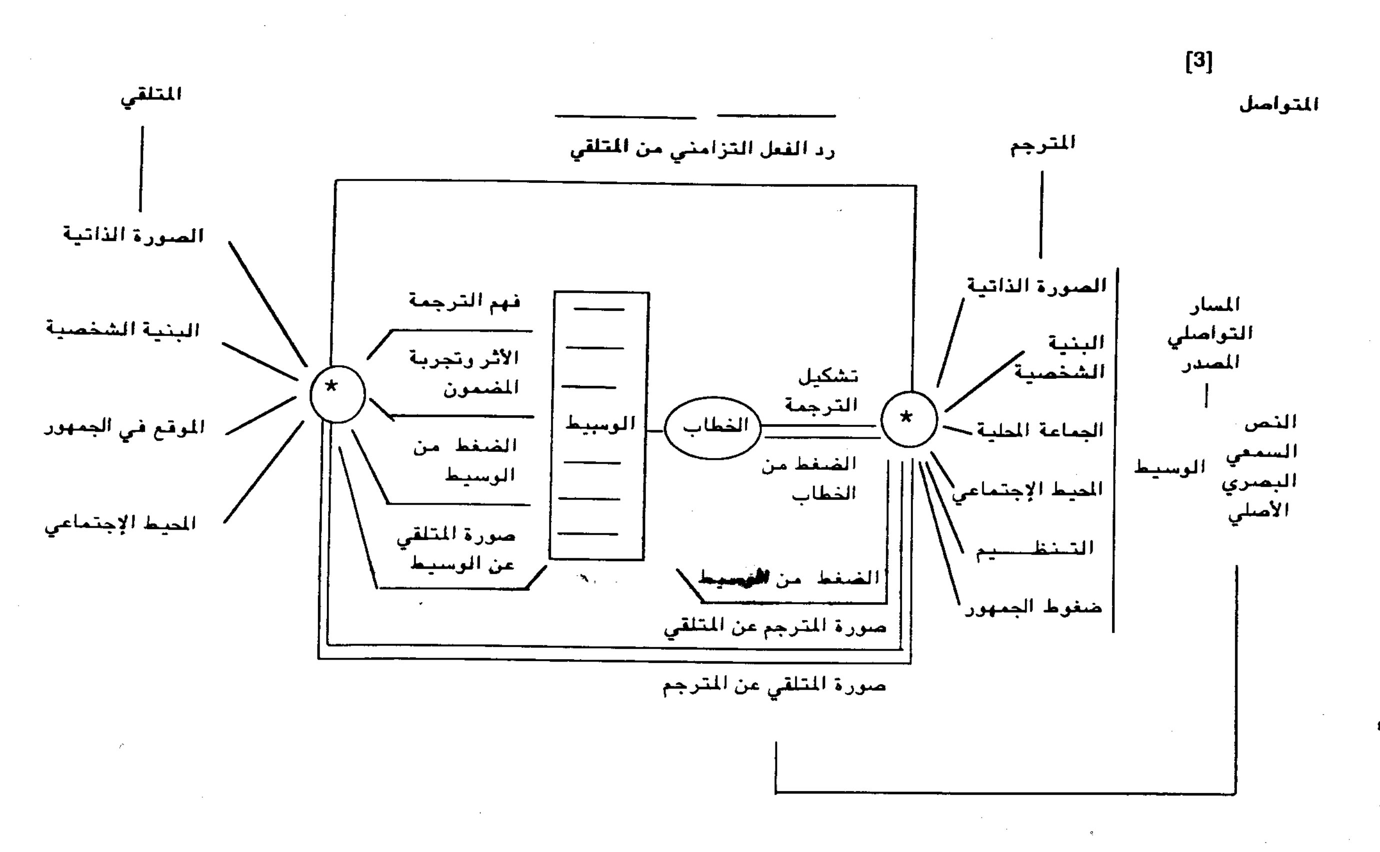
وعلى هذه الشاكلة ، نحصل الصفة الخطابية للصورة الوسائطية عبر إعمال السنن السيميائية Semiotic Codes في التأليف النصي والمعرفي (5). ونفترض أن الترجمة السمعية البصرية تمتلك الآليات الفعلية لاقتناص المسالك السننية المحددة والسبل التركيبية المعينة. والداعي إلى ذلك مفهوم القدرة الوسائطية Media Competence التي يمتلكها المنتج لنسق الصورة كما على المترجم امتلاكها في تأويل النسق المصدر وتحفيزها في توليد النسق الهدف (6). ومتى علمنا أن آلية التصوير في النصوص السمعية البصرية تشكل معطيات الإدراك البصري الثابت ، فإن المترجم يتكفل - بحكم قدرته الوسائطية - بإعمال آليتي : التصويت Phonation والتسريد Narrativisation بما ينسجم مع اللغة والمعرفة المترجم إليهما..

انطلاقاً مما تقدم، تستهدف الترجمة السمعية البصرية نسق الصورة ، لا كنص منسجم معجمياً ودلالياً فقط ، بل باعتباره كذلك خطاباً تمثيلياً معرفياً يحفز الذاكرة البصرية Visual Memory على إدماج المعلومات الجديدة في المعلومات القديمة المختزنة (7). وهكذا ، تسعى الترجمة الوسائطية إلى إعمال المعرفة الذهنية والذخيرة الدلالية في إعادة إنتاج المسار التواصلي المصدر لنسق الصورة بهدف توليد مسار هدف يتسم بالمفارقة التواصلية. والمقصود بهذا الوسم الإلتزام بمقاصد التواصل الأصلي والعمل -في ذات الوقت- على تشييد مسار تواصلي يتقيد بالسياق التداولي الهدف ؛ إنها معادلة جماعة بالو ألتو Palo Alto منقولة إلى مجال الترجمة عبر التأكيد على النموذج التفاعلي لبنية الذات وبنية العالم (8).

2.2. من الدليل المجرد إلى التفاعل المجسد :

لابد لكل من دقق نظره في الأبحاث السيميائية التي تناولت إشكال الصورة أن يتبين هيمنة الدعوى الإيقونية (9). ذلكم أن الأوصاف الموجهة دلالياً تعتبر الصورة دليلاً إيقونياً Iconicيحيل إلى الموضوع المصور بناء على خاصياته المجسدة له (بيرس 1931، Peirce) ؛ والحق أن نسق الصورة ينقلب بين الأنماط الدليلية إذ يكون مجرداً على الصعيد التركيبي ، إحالياً على المستوى الدلالي وتأويلياً من الناحية التداولية. أما في الترجمة السمعية البصرية ، فنفترض ثبات البنية الإيقونية التي تشكل معطيات الإدراك البصري Visual Perception لتظل الأنماط الدليلية الأخرى : إن على المستوى الصوتي أو السردي خاضعة للفعل الترجمي. وعلاوة على ذلك تنزل الترجمة الوسائطية منزلة الفعل الإدراكي الذي يمثل نمطاً متفرداً للتلقي وشكلاً متميزاً للتأويل. هاهنا ، نستلهم قيد الوسيط [3] معدلاً عما صاغه مالتسكي Meletzke (1963) لضبط الإطار العام لإنجاز فعل الترجمة السمعية البصرية :

رسم بياني[3]



[3]
التواصل
المتلقي
رد الفعل التزامني من المتلقي
المترجم
الصورة الذاتية
البنية الشخصية
الموقع في الجمهور
المحيط الإجتماعي
فهم الترجمة
الأثر وتجربة المضمون
الضغط من الوسيط
صورة المتلقي عن الوسيط
الوسيط
الخطاب
تشكيل الترجمة
الضغط من الخطاب
الضغط من الوسيط
صورة المترجم عن المتلقي
صورة المتلقي عن المترجم
الصورة الذاتية
البنية الشخصية
الجماعة المحلية
المحيط الإجتماعي
التنظيم
ضغوط الجمهور
المسار التواصلي المصدر
الوسيط
النص السمعي البصري الأصلي

تبرز البنية [3] أن ثمة علاقة تلازمية نوعية الوسيط من جهة والمترجم والمتلقي من جهة ثانية. فلا نتصور إطلاقاً وجود إدراك ترجمي يستبعد طبيعة الإشتغال الوسيطي ، إذ أن النص السمعي البصري الأصلي يؤثر على المترجم الذي يتولى بدوره تحويل الآثار Effects إلى تشكيل دلالي للمضمون المترجم قصد نقل التأثير إلى المتلقي. والأهم يكمن في أن الوسيط التواصلي يتحكم في إنجاز فعل الترجمة ؛ فبنحو ما يضغط الوسيط على صور المتواصلين (المتواصل، المترجم والمتلقي)، بنحو ما يتحكم في قوالب الترجمة النسقية(10). وتقتضي المقاربة المعرفية Cognitive approach اعتبار الوسيط التواصلي جهازاً لتفاعل الأجهزة المعرفية للمتواصلين ؛ إنه -من باب الإستعارة - ذهن اصطناعي تفعل فيه الأذهان الإنسانية من حيث تحريك رموزه وتحفيزه على الإشتغال وإعماله في توجيه سيرورة الترجمة السمعية البصرية.

حاصل الكلام مما تقدم ، أن الترجمة السمعية البصرية تتخطى البنية الإيقونية للنص المصدر تجلياته المجردة لتتكفل بتشكيل الخطاب الهدف : سردياً وصوتياً بناء على تحفيز المعرفة المشتركة التي تمثلها الأدلة الدلالية والتداولية.

3 - الترجمة النسقية ومبدأ التزامن :

لما أوضحنا التجاوز النظري لآليات الترجمة اللسانية الإيقونية من خلال اقتراح ترجمة سيميائية معرفية ، أمكننا تظهير تفاعل البنيات النسقية للصورة مع المتلقي المترجم له. وعليه ، ارتأينا وصف مبدأ التزامن باعتباره آلية توليدية لتأليف النص السمعي البصري على الصعيد الدلالي.

يتقيد نسق الصورة بمبدأ التزامن الذي نقصد به التوازي المنطقي بين المقاطع السردية واللقطات التصويرية ، بحيث يقع الإنسجام بين مستويات الحكاية وسردها من جهة وتوالي اللقطات ونوعيتها من جهة ثانية. على أن التزامن يتعمق بحيز التطابق بين وجهات النظرية السردية ووجهات النظر التصويرية. ومتى علمنا - تبعاً لهارتلي ومونتغمري Hartley & Montgomery (1985) - بأن لكل لقطة

Shot (Einstellung) وجهة نظرها وتبئيرها الخاص ، لزم عن هذا العلم ضبط الحركات التصويرية وفق ما يقتضيه التحول السردي. وعلى هذه الجديلة ، يضمن الخطاب الوسائطي توليداً متوازناً للأدلة اللفظية وغير اللفظية. وبالإضاف، ينطبق مبدأ التزامن على ترابط بنية الصورة والمؤثرات الصوتية التي يتم توضيبها زمن تشكيل النص السمعي البصري.

وبما أن الترجمة - وفق تصور لوفيفر Lefébre (1992) - نمط خاص لإعادة الكتابة ، فإن الإنجاز الترجمي الوسائطي يولد الخطاب الهدف بإعادة تركيب الإطار التزامني لنسق الصورة.. غير أن الترجمة الوسائطية تدرك بشكل ثابت البنية الشريطية : زاوية الكاميرا ، عمق الصورة ، تأطير الفضاء ، الحركات الجسدية وغيرها ؛ لتتجه فقط إلى نقل الدلالات اللفظية التي تكونها السمات اللسانية والموازية للصورة. ومعنى ذلك ، أنها تسلم بالدلالة المعرفية للنص غير اللفظي بإقرار تقنية التوضيب Montage كما تجلت في الخطاب المصدر ، فتعمل على تحوير التعبير المعرفي للسرد والصوت من خلال تعديل تقنية المزج Mixage.

إن الحديث عن تأويل مبدأ التزامن في الخطاب السمعي البصري يستلزم طرح مقتضيات الفعل الترجمي على مستوى المسار الإنجازي. ذلكم أن الترجمة الوسائطية لا تتعدى كونها قراءة نوعية واعية وتستهدف ممارسة تأويل معين لنسق الصورة.

1.3. مسارات فعل الترجمة الوسائطية :

بدء، يتأسس المسار المعرفي للترجمة الوسائطية على الإدراك البصري الثابت الذي يلامس الصورة بغية تخزينها في الذاكرة البصرية ومعالجتها بمنطق اللغة الهدف. وعلى هذا النحو، يشكل الإدراك البصري قيداً معرفياً إذ يتعامل المترجم مع النص الشريطي Filmic كبنية جاهزة من الصور المجردة والمؤلفة تأليفاً توضيبياً والتي تعكس وجهة نظر معرفية تنضاف إلى التبئير القاعدي للكاميرا في عملية التصوير. هاهنا ، تنطرح المفارقة للخطاب المصدر ، فعليه أن يشيد

الملفوظات الهدف ارتكازاً على المعرفة المحلية للمتلقي المترجم له ومعنى ذلك أن المترجم ينطلق من تكوين أطر ذهنية Mental Frames تنظم التمثيلات الثابتة المدرجة في الشريط ، فيولد الملفوظات السردية والحوارية على رأسها (11).. وخارج المفارقة ، لا يمكن للترجمة الوسائطية أن تبلغ التفاعل المنشود بين نسق الصورة وحيز التلقي.

إن أولى آليات تحقيق المفارقة المعرفية تكمن في العنصر الإجرائي للفهم Understanding ، مادام فعل الترجمة يستند ضرورة إليه في إعادة التوليد (لا يكوف. Lakoff 311 : 1987). ففي المجال السمعي البصري ، ينهض الفهم باستيعاب الدلالات التضمينية للمقاطع البصرية المؤلفة عبر الوسيط التواصلي.

وعلاوة على ذلك ، يغدو الفهم في التلقي البصري جودة التهييء للقوة الذهنية في تأويل البنيات النصية وإعادة تزامن التصوير والتسريد في الخطاب الهدف (12).

تأسيساً عليه ، يحيل الفهم في الترجمة الوسائطية إلى إطارين مرجعيين متداخلين يقومان آلية التأويل : التواصل والمعرفة (شميت. 1993 ؛ ومفتاح. 1994). فالتأويل عملية ذهنية مشروطة بثلاثة عناصر استدلالية محكمة : شرط المعنى ، شرط الحجة ، وشرط الرجحان. أما شرط المعنى فيفيد مطابقة الدلالة المترجم إليها لبنية الدلالة الأصلية. وأما شرط الحجة فيقتضي وجود ما يثبت التأويل الدلالي في ترجمة الملفوظات والأدلة في حد ذاتها.

بناء على ذلك ، نقترح البنية [4] لتمثيل المسار المعرفي للفعل الإنجازي في تشكيل الترجمة الوسائطية :

رسم بياني [4]

[4]

الخطاب الهدف
التصوير — آلية الإدراك
التأويل
التزامن — آلية الفهم
بنية الشريط
الوسيط
النص السمعي البصري المصدر
التسريد — ترجمة
إعادة التزامن

إجمالاً ، ترتسم حدود التأويل بارتسام حدود الفهم ، ليظل بذلك الآلية الفعالة في تحريك الإنجاز الدلالي للترجمة السمعية البصرية فممارسة العملية التأويلية في ترجمة نسق الصورة قائمة لامحالة على كيفية فهم المترجم للخطاب المصدر وفهمه لطبيعة اشتغال الوسيط المبلغ.

2.3. تحققات النص السينمائي عبر الوسيط التلفزي :

يتسم مشهدنا التواصلي في راهنيته بالتوجه المستمر نحو برمجة مجموعة من الإنتاجات الوسائطية التي تعتمد إما الترجمة التلفظية (Dubbing) أو الترجمة الخطية (Subtitling). وقد لمسنا ذلك في خريطة البرامج التلفزية لمجموعة من القنوات التي يتتبعها عن كتب جمهور نوعي من المغاربة ؛ ونخص بالذكر القناة الأولى: الإذاعة والتلفزة المغربية، القناة الثانية: 2M، ومركز تلفزيون الشرق الأوسط mbc. كما نلاحظ حضور عنصر اللغة العربية التي تدفع المتلقين المغاربة إلى المشاهدة المكثفة للأشرطة المترجمة ، ليبقى الإشكال المطروح مدى مطابقتها للجانب الثقافي المحلي.

وحتى نتبين ما طرحناه نظرياً، ندلي ببعض الملاحظات الأولية -التي تحتاج إلى المزيد من التعميق- حول الشريط السينمائي: "طفل العروس" (Baby of the Bride) الذي بثته قناة MBC ليلة 27 فبراير 1997. وما يمكن أن نجمل التعليق عليه ، عدم مراعاة المعرفة الهدف التي تتشكل في قيم ومعايير الثقافة العربية: سياسياً ، اجتماعياً وأخلاقياً وقد أدى إهمال القيد المعرفي في فعل الترجمة إلى خلق ثغرات في التواصل مع المشاهد العربي على مستوى إقناعه والتأثير فيه بعمق. ونستشهد - لاعلى سبيل الحصر، إنما على سبيل المثال - باعتماد الترجمة المعجمية في مجموعة من الحوارات عبر نقل الدلالات الحرفية للكلمات مجردة عن سياقها المعمم. وهكذا، نجد في حوار مارغيت والدكتور ديفس - مثلاً - تغييباً للشكل الإستعاري الذي يعبر فعلاً عن الخلفية المعرفية المشتركة بين المتواصل الأصلي والمتلقي الغربي. وبالمقابلة، لم يتفاعل المتلقي العربي مع البنيات النصية لنسق الصورة تفاعلاً كاملاً لأنه لم يشترك مع المترجم في خلفية معرفية

محلية محددة.
ولعل السبب في هذا القصور العملي ، عدم الإنضباط التصوري للمسار المعرفي في رسم الترجمة السمعية البصرية إذ نجد تجاوزاً وإهمالاً لآليتي : الإدراك والفهم مع إعمال ناقص مختل لآلية التأويل. ذلكم ما أثر سلباً على إعادة تشكيل التزامن داخل نسق الصورة التلفزية ، إذ لا يمكن أن نؤول النص الشريطي دون فهم تراكيبه وإدراك وحداتها المكونة.
فمن الجهة التزامنية ، يجب أن تنسجم البنية الخطية مع حركات الكاميرا ، إذ لا يمكن أن نسرد اللفظ بالإشاريات القريبة مع اللقطة الطويلة Long Shot (Totale) أو بالإشاريات البعيدة مع اللقطة المفصلة Detail أو اللقطة المتوسطة Medium Shot (Halbnach) (13) فالشريط الموصوف خالف في كثير من المقاطع توافق بنية اللقطة تصويرياً مع البنية الخطية المثبتة المرافقة للتلفظ الأصلي (الإنجليزي).
وعموماً ، رجعت الإختلالات في تنسيق الفعل الترجمي إلى تهميش السنن الثقافية العربية التي بدونها لن تبلغ الترجمة السمعية العربية مستوى التفاعل مع المتلقي العربي..

4 - استنتاج :

لايمكن أن تتقوم الترجمة السمعية البصرية التي تلامس الخطابات الوسائطية إلا إذا سلكت المراحل المتسلسلة للمسار المعرفي : من الإدراك البصري الثابت، إلى الفهم، فالتأويل، ثم إعادة تشكيل التزامن.. ومن ثمة ، يتوجب على الترجمة الوسائطية لكي تتفاعل مع المتلقي العربي أن تأخذ بعين الاعتبار جملة من العناصر منها :
- المحددات التقنية لنسق الصورة وتجلياتها التواصلية الجماهيرية.
- التمثيلات الذهنية تتولد عن معالجة الصورة التلفزية أو السينمائية.
- التعالق الجدلي بين المكونات اللغوية لنسق الصورة وتضميناته المعرفية.
تلكم بعض العناصر التي نعتقدها أساسية في تحصيل تأويل عقلاني

نابع عن فهم ذهني محكم للخطاب البصري المصدر ؛ لتتأتى بعد ذلك الترجمة الموافقة لبنيات النص الأصلي ولتوقعات المتلقي العربي.

هوامش:

(1) – بدأ التفاعل بين الترجمة والتقنيات منذ أن تعالقت أبحاث الترجمة الآلية والذكاء الإصطناعي. أنظر : أنتومارشي ، كاستييل وسايدن (1986 : 85) Antomarchi, Castiel & Seyden.

(2) – فما يخص تداخل اللساني والمعرفي في الترجمة ، أنظر : حاتم وماسن (1990) Hatim & Mason ، وبيل (1991) Bell..

(3) – تخضع النصوص البصرية عموماً وبنية الصورة خصوصاً لتجانس علائقي بين العناصر اللسانية والعناصر الموازية (ميتز. 1977 .Metz).

(4) – أنظر : ڤيترينوسولار (1993) Vettraino – Soulard ؛ وكوكولا وبيروتي (1986) Cocula & Peyroutet.

(5) – تعني السنن السيميائية جملة القواعد والمبادئ التي تتكلف بتوليد البنيات النصية والخطابية إن على المستوى اللساني أو على المستوى المعرفي الثقافي (إيكو Eco. 1984).

(6) – تأخذ السيميائيات الوسائطية مفهوم القدرة عن اللسانيات التوليدية ، لكن تميزها إذ ليست كفاءة المستعمل للغة في توليد بنيات لا متناهية من قواعد متناهية ؛ تتميز القدرة الوسائطية باختلافها بين قطبي الإنتاج والتأويل لأن المتواصل عموماً والمترجم خصوصاً يتعلمها ويكتسبها مؤسساتياً ضمن سيرورة تعليمية محكمة.

(7) – نستعمل مفهوم التمثيل بمعناه الفلسفي الظاهراتي (Darstellung) ؛ ونطبقه على مفهوم الصورة باعتبارها محاكاة للموضوعات الواقعية والفيزيائية. أنظر : أوسيليڤان ، هارتلي ، ساوندرس ، مونتغمري وفيسك (1994).
O'Sullivan. Hartley. Saunders. Montgomery & Fiske.

(8) تعتبر جماعة بالو ألتو الأمريكية مرجعاً نظرياً أساسياً في الفكر المعاصر خصوصاً في مجالات الفلسفة، علم النفس، التواصل، اللسانيات وغيرها. وقد جاءت أبحاثها أمرة لتكامل برامج عملية سطرتها ثلاث معاهد رائدة : الأول ، معهد البحث العقلي Mental Reseaurch Institut ؛ الثاني ، معهد التحليل المباشر Institute for Direct Analysis ؛ والثالث ، مركز المعالجة الوجيزة Brief Therapy Center. وقد كان من رواد هذه الجماعة مفكرون كبار من عيار : وارتزلاويك Watzlawick ، بيتسون Bateson ، دجاكسون Jackson ، ويكلاند Weakland وغيرهم.

أنظر لضبط هذا التصور: واتزلاويك، بيڤن ودجاكسون (1967) Watzlawick, Beavin & Jackson.

(9) – لقد سبق أن فصلنا الحديث عن ثغرات الطرح الإيقوني للصورة في العاقد (قيد الطبع ب).
(10) – تتركب الترجمة النسقية من قوالب لسانية تحددها الصيغ التركيبية والدلالية والتداولية ومن قوالب معرفية تشكلها المعطيات السياسية والإجتماعية والثقافية أنظر للمزيد من التفصيل : العاقد (قيد الطبع أ).
(11) – نأخذ مفهوم الإطار من علم النفس لنحيل به إلى تكوين التمثيل الذهني في إدراك أشياء العالم.
أنظر للمزيد من التفصيل : براون ويول (1983) Brown & Yule
(12) – نقتبس التعبير المعرف للفهم على أنه جودة ذهنية من ابن الجوزي (1985) والأمدي (1980).
(13) – لضبط الدلالات التصويرية لأنواع اللقطات وكيفية تأليفها ، أنظر : كوشنبوش (1978) .Kuchenbuch

المراجع :

– الآمدي ، س. 1980 : "الإحكام في أصول الأحكام" دار الكتب العلمية ، بيروت.
– ابن الجوزي ، ج. 1985 : الأذكياء "دار الكتب العلمية بيروت" مفتاح م 1994 "التلقي والتأويل : مقاربة نسقية" المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء.
– العاقد ، أ. (قيد الطبع .أ) : "التواصل ، الخطاب والترجمة مقاربة : معرفية لآليات الفهم" في كتاب الندوة الدولية الأولى للتواصل بين الثقافات : الترجمة والإعلام. مدرسة الملك فهد العليا للترجمة طنجة – 1994 ، 1–22.
– العاقد ، أ. (قيد الطبع. ب) : "تحليل الصورة الإشهارية : سيميائيات الخطاب البصري عند التحققات". في كتاب الندوة الثالثة حول الصورة الإشهارية. جامعة شعيب الدكالي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية الجديدة – 1994 ، 1-13.

- Antomarchi, F. , Castiel, A. & Seyden, E. (1986), *Pense... Machine : Pour Comprendre L'Intelligence Artificielle* , CESTA, Paris.
- Bell, R.T. (1991), *Translation and Translating : Theory and Practice*, Longman, London.
- Bentel, G. (ed). (1981), *Semiotik und Massenmedien*, Olschlager. Munchen.
- Brown, G. & Yul, G. (1983), *Discourse Analysis*, Cambridge University Press. Cambridge.
- Cocula, B. & Peyroutet, C. (1986), *Sémantique de l'Image : Analyse de Contenu Iconique*, Armand Colin, Paris.
- Eco, U. (1974) *Semiotics and the Philosophy of Language*, Mac Millan, London.
- Hartley, J. & Montagomery, M. (1985), *Representations and Relations : Ideology and Power in Press and T.V. News* , in Van Dijk, T.A. (ed) : Discourse and Communication Walter de Gruyter, Berlin.
- Hatim, B, & Mason, I. (1990), *Discourse and the Translator*, Longmanm London.
- Kuchenbuch, T. (1978), *Filmanalyse : Theorien*, Modele, Kritik Prometh, Kolen.

- Lakoff, G. (1987), *Women, fire and Dangerous Things : What Categories Reveal about the Mind,* The University of chicago Press, Chicago.
- Lefébre, A. (1992) *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary,* Fame Routledge London.
- Maltzke, G. (1963), *Psychologie der Massenkommunikation Verlag,* Hamburg.
- McLuhan, M. (1966), *Understanding Media : The Extensions of Man,* McGraw-Hill, New York.
- Metz, C. (1977), *Langage et Cinéma,* Albatros, Paris.
- O'Sullivan, T.; Hartley, J.; Saunders, D.; Montgomery, M. & Fiske, J. (1994), *Key Concepts in Communication and Cultural Studies,* Routledge, London.
- Peirce, C.S. (1931), *Collected Papers,* Hartshore, C. Weis, P. & Burks, A.W. (eds). Harvard University Press, Cambridge.
- Schmidt, S.T. (1991), *Text Understanding : A Self-Organizing Cognitive Process,* Poetics 20, 273-301.
- Schmidt, S.T. (1992), *Media, Culturel : Media Culturel,* Poetics 21.191-210.
- Schmidt, S.T. (1993), *From Comprehension to Translation,* LUMIS-Institute. Universitate.
- Sperber, D. & Wilson, D. (1989), *La Pertinence : Communication et Cognition,* Tra. Gerschenfeld, A. & Sperber, D. Minuit, Paris.
- Watzlawick, P.; Beavin, J.H. & Jackson, D. (1967), *Pragmatics of Human Communication: A Study of International Patterns, Pathologies and Paradoxes,* Norton, New York.